1

7.

10/12 1900.

Wiek XVIII

1. 2

Przechodzimy teraz do XVIII. wieku

Jeżeli sobie wyobrazimy że jesteśmy np. w galeryi reprezentantów wybitnych XVIII. w. a uwzględnimy zwłaszcza Francyę która bezwarunkowo prym trzyma - oprócz ostatnich lat gdzie sztuka znowu kiełkuje z Hiszpanii i Anglii i to z powodu oddziaływania Francyi - to przecież jasno możemy w sztuce XVIII. w. rozróżnić trzy działy i kierunki.

Pierwszy daje nam i to przeważnie tylko w obrazach się objawiający kierunek przedstawiania warstw średnich, niższych nawet, scen z zakresem moralnym

z bardzo widoczną tendencyą moralizowania, z pewnym zakrojem prawie jak gdyby dążności do poprawy społeczeństwa. To jedna grupa i Grais będzie najbardziej typowym jej reprezentantem. Drugi dział to sztuka przy końcu wieku, która jak gdyby zrażona tym brakiem w ogóle motywów cofa się od teraźniejszości idzie w przeszłość, starożytność, sięga znowu do motywów starożytnych i stara się cały rozwój sztuki nakręcić i zrównać go poniekąd ze sztuką grecką lub naodwrót sztukę grecką sprowadzić

3 4

do objawów społecznego życia. Ta druga sztuka która wychodzi, i to jest bardzo ciekawe i ważne od jednego umysłu wyłącznie Winkelmana, rozwija się ~~wy~~ można powiedzieć od r. 1775. począwszy i doznaje bardzo znacznego impulsu z pierwszymi latami rewolucyi francuskiej i francuskiego imperyalizmu.

Jest tylko jedna różnica mała że ten koturn który dawniej był z tektury białej, ma teraz na każdym listku napis liberté, fraternité, égalité.

W głównej rzeczy ta

sztuka rewolucyi francuskiej, Napoleona, cesarstwa, w zasadach swoich po za sztukę powstającą z impulsu Winkelmana nie przechodzi. Jeżeli wezmiemy te dwa kierunki i sprowadzimy je do dat, przekonamy się, że one obejmują tylko prawie drugą połowę XVIII. w. Reprezentantami typowymi ~~tego~~ pierwszego kierunku tego społeczno moralizującego głównymi, są w Anglii Hogarth we Francyi Greuze w Niemczech Chodowiecki. Hogarth urodzony w 1697 Greuze w 1725. Chodowiecki w 1726. a więc działalność

ich zaczyna się w drugiej prawie połowie XVIII. w. Jeżeli teraz przypomnimy sobie że ten cały kierunek nazwę go klasycystyczny cofa się do Winkelmana, jeżeli sobie przypomnimy daty dwu głównych dzieł Winkelmana „Die Nachahmung der alten Werke in Malerei und Bildhauerei" z datą 1755 i „Die Kunst des Alterthums" z datą 1764. to musimy sobie powiedzieć że to jest sztuka która powstała co najwcześniej w trzeciej ewentualnie czwartej części XVIII. w. Te dwa kierunki które objawiają

się w drugiej, trzeciej, ewentualnie czwartej ćwierci XVIII. w. wymieniam najpierw ażeby je zaraz z góry odsunąć na bok. To są rzeczy dla nas drugorzędne. Pierwszorzędne znaczenie mają one dla historyka kultury, historyka objawów społecznych, dla których historya sztuki jest rodzajem tylko przypiska do historyi politycznej. To co nam daje ta sztuka ~~[illegible]~~ moralizująca, klasycystyczna, przecież summa summarum tylko są produkta uboczne to są tylko objawy artystyczne

7

8

kierunku który kieruję

na tem polu.

Co jest Hogarth?

Hogarth to jest to czaso-
pismo moralne przeniesione na płótno wstęki;
czasem bardzo ciekawe bo
Hogarth jest także bardzo
interesującym jako malarz
i z historyi techniki zawsze
będzie miał pewne stano-
wisko, gdyż obok czysto
tendencyi moralizującej
robił experymenta pędzlem
i rysem bardzo ciekawe.
Ale do tego wrócę przy
krótkim przeglądzie ryto-
wnictwa XVIII w. —

Grais to jest Lacouctie,
Lermont, to jest Diderot

w pierwszym rzędzie

Nivella de la

to jest wcielenie teoryi że skończyło się panowanie królów i książąt z najbardziej fantastycznymi nazwiskami, dramat odgrywa się w duszy ludzkiej w ogóle, idzie bardzo powoli w sferach zubożałego szlachcica i mieszczaństwa.

Mamy tu objawy znowu z innego działu, które się przenoszą do sztuki, znowu więc formy pochodne zaczerpnięte na innem polu umysłowości ludzkiej. Tam Hogarth w bardzo oryginalny sposób illustruje stosunki angielskie

9 10

z których Drwił, które
starał się charakteryzować,
z których starał się poprawić
artyzm, tu całą płaskość
komedyi francuskiéj takiego
Nivelle de la Cho-
wykreśla swymi barwami Graisc
na płótno.
W Niemczech zaś co jest
Chodowiecki? To jest niemiecki
Sittenroman rozwodniony
sentymentalnym sosem,
posiekany na tysiączne
małych szkiców i artysty-
cznych pomysłów.
Co do sztuki klasycystycznéj
to przecież wprost już
nie ulega najmniejszéj
wątpliwości, ona ma datę
a quo tak zupełnie

pewną, tak śmiało możemy mówić że od połowy XVIII. w. dopiero te rzeczy powstają, że ten motyw dążności do starożytności wychodzi od Winkelmana.

To rzeczywiście jest rzadki objaw działalności jednego umysłu i wielkiego, chociaż jego działalność dla sztuki sumuje się jedną wielką pomyłką, która całą sztukę swego czasu naprowadza na zupełnie inne tory, na tory działu naukowego i naukowo kombinującej historyzującej działalności.

To co się ~~[illegible]~~ dzieje w malarstwie objawia sztuka np. Dawida a jeżeli nie Dawida to

11.



Gerarda, to empir, to pióro, a potem w rzeźbie mamy zupełnie analogiczny objaw u Canovy który ostatecznie bierze rozbrat zupełny z człowiekiem wolnym, swobodnym, śmiejącym się, i który ostatecznie poświęca się już rzeźbie nagrobkowej, u którego płaczą nietylko ludzie, ale i dyabły na nagrobkach weneckich i lwy. Canova który z wielką zgrabnością przedstawia tych swoich małych ludzi z tą małą sprężynką która trzyma ich głowy i który bardzo małymi środkami ~~ta~~ przedstawia małe wzruszenia. Jest potem jeszcze trzeci objaw: architektura zupełnie równolegle idąca, początki jej w Berlinie

z końcem wieku a potem już w pierwszych latach XIX. w. wznosi kościół św. Magdaleny w Paryżu. Z działalności tych dwu architektów, wielkich Napoleona pierwszego, ich budowle głównie w Louwrze, Persie i Fontan. Widzimy więc we wszystkich trzech sztukach objawy analogiczne pochodzące wprost od motywów, od impulsu Winkelmana.
Jak wspomniałem mówię o tej sztuce naprzód dlatego że chcę ją usunąć na bok i przejść do rzeczy o wiele ważniejszej i do pewnego stopnia zasadniczej.
Powiedziałem przed chwilą, że te dwa inne kierunki sztuki

ten moralizujący i klasycystyczny są dla tych ludzi którzy uważają historyę sztuki jako rodzaj historyi kultury exemplifikowany na pojedynczych dziełach, ludzi którzy uważają ją jako przypisek do historyi świata, jako barwny rąbek tylko w tym wielkim płaszczu koloracyjnym w którym historya świata występuje, dla tych ludzi są one dziełami sztuki, dla nas są tylko objawem artystycznym, przyparkowym tamtych objawów. Ale czem jest ta sztuka XVIII. w.? Ona jest nadzwyczaj interesu-jąca i oryginalna, ponieważ

ona nam daje świat ...
w swoich objawach zupełnie cichy
do pewnego stopnia bezwiedny
prawie naiwny w swoich po-
czątkach, przeciwko temu co
sztuka francuska, ta sztuka
światowa, będąca niejako z pierwszej
kulisie, dała nam w XVI i XVIII. w.
I tu przechodzimy do pewnego
punktu zasadniczego. Jeżeli
zbliżymy się do zrozumienia,
dla wytłumaczenia objawów
sztuki pierwotnych które do
pewnego stopnia z całym try-
bem, z całym rozwojem kultury
w jego historycznych warunkach
zrywają ~~się~~ chociaż bezwiednie,
to jeszcze raz nasuwa się tu
pytanie, czy ta wiedza która
tu mamy, którą się zajmujemy,
czy ona jest historyą sztuki

czy ta wiedza jest histo-
ryczna, czy ona rzeczy-
wiście daje objawy które
~~dla katego~~ z punktu
kategoryi czasu, przestrzeni
i przyczynowości, tylko
można zbadać. Czy
rzeczywiście tu zachodzi
ten stosunek poprzednich
motywów i późniejszych
następstw, czy ten nie-
przerwany łańcuch, czy on
się rozwija i rozwija tak,
jak się rozwija historya
polityczna, czy on rzeczy-
wiście jest częścią tej
ogólnej historyi świata
tak, jak ją pojmowano,
jak się ją pojmuje nieraz
i dziś jeszcze jako historyę
polityczną. Czy objawy

które ona daje należą wszystkie czy wielkie, czy małe czy średnie, tylko do przeszłości, czy przeciwnie mamy w niej widzieć obok niewątpliwie zależności od stosunków socyalnych, polityczncznych, ekonomicznych, narodowych, rasowych nawet, jeszcze inne impulsa, objawy sił ludzkich, które się pod pewną kategoryę czynów pomieściłoby historyczno politycznych podciągnąć nie dadzą, które dają nam objawy bardziej absolutne, bardziej pierwotne, które nam w całej swej bezwiedności jak one występują, dają rzeczy o daleko silniejszej przymieszce momentu czysto umysłowego, niż przypuszczają ci, którzy uważają za szczyt tak zwanej

17 18

historyi sztuki, wytłumaczenie pewnego dzieła przez swój wiek. W rzeczach wielkich, w objawach sztuki jest — im twórcy z nimi obcujemy tem bardziej to widzimy — daleko więcej przyniesszki, po prostu części składnikowych, absolutnych, czysto ludzkich, na działaniu po prostu życia umysłowego bezwiednego pociekań polegających, niż tak zwany historyk sobie wyobraża i do dzieł któreby się dały wytłumaczyć jak on mówi tylko ze stosunków wieku swego, swój epoki, należą nie nadewszystko dzieła wielkie tylko małe, a z dzieł wielkich tylko mała część jest spłatą tego co twórca ze swój epoki wziął; a reszta jest spłatą zupełnie innego wierzyciela.

18 19

W objawach które nam sztuka daje widzimy wystę-pujące czynniki takie, które z momentem historycznym wieku, ze stosunkami które pewien wiek wytworzył, mają bardzo mało wspólnego. Widzimy działanie czynników innych zupełnie, które przecież upra-wniają nas w wielkiej części do porzucenia tego poznania działalności formalno twórczej ludzkiej którą jest sztuka mniej z punktu jako historye mniej z punktu jednego nie, przerwanego łańcucha powsta-jących, odżywających, zamierają-cych na zawsze form, niż z punktu stałe (~~sił~~) twórczych od czasu do czasu ~~występu~~ z przyczyn nam nieświadomych

19 20

występujących i na nowo z całą
pierwotną siłą działających
po postu pierwotnych potęg.
Dlatego nazbyśmy jeżyśmy tę
wiedzę, którą się zazwyczajmy
nazwali historyą sztuki ledwie
i o tyle tylko w tym sensie
jak mówimy np. o historyi
naturalnej, jako skład wiedzy
jako skład wiadomości i faktów
zebranych nad pewnym wielkim
obszarem przedmiotów
zbadanych, których atoli siły
są stałe, ciągłe, które nie
zamierają i które nieprzerwaną
nie zapadają pod ziemię
potem, żeby w bliskiej może
przyszłości na nowo wystąpić.
I na tę uwagę kładłbym
dlatego jeszcze specyalnie
nacisk, że według mego

najlepszego przekonania
nietylko ta wiedza którą
się zajmujemy, taki ma
typ i charakter, ale i cała
grupa wiedz z nią najbliżej
spokrewnionych pod tym
względem ranżuje w tym
samym rzędzie. Mianowicie
wszystkie te wiedze które
nazwano wiedzami filologicznymi
które mają do czynienia
z tym twórczym momentem
w życiu, w charakterze człowieka,
te stoją na zupełnie jednem
i tymsamym poziomie,
tam gdzie ostatecznie wyżyna
tej wiedzy będzie starała się
dojść do tych punktów, gdzie
panuje absolutnie zupełnie
wolny, nie historycznie
warunkowany człowiek, gdzie
się ~~zaczyna~~ wytwarzają formy

21

niettylko jako zewnętrzne naczynie do którego wlewają się potem przedmioty w których one stygną, ale gdzie się te formy wytwarzają równocześnie z treścią, poprostu jako mi-mowolny, konieczny, przyrodniczy objaw życia ludzkiego, gdzie więc punkt ciężkości leży nie na tem że ta pewna forma wstaje, przychodzi do szczytu a potem przemija, tylko że ona w ogóle wstaje że ona się rodzi, gdzie ta geneza pewnej formy, ten moment osobisty twórczości wysuwa się na pierwszy plan, także te wszystkie względe do pewnego stopnia usuwają się z pod tego punktu widzenia pod który podciąga je polity-czny historyk.-

212 23

Zdaje mi się że w fakultetach naszych filozoficznych trzeba bardzo silnie oddzielić tę grupy wiedzy która jest historyczną, która ma z ciągle mijającymi objawami życia ludzkiego do czynienia, a która ma do czynienia z objawami stałymi, krystalizującymi się. Tam mamy siły przemijające, tam mamy faktyczne dzieje rzeczy powstającej, dochodzącej do pewnych wyżyn i przemijające, tam mamy epoki w których można powiedzieć wrota świata z trzaskiem zapadają się, jedna epoka się zamyka przychodzi nowa ~~epoka~~ objawy, siły, inne narody wysuwają się na pierwszy plan, Tu także tak jest, przechodzą też epoki, przychodzą inne narody, innymi językami mowią, innemi

23 24

barwami widzą, innych materya-
łów szukają, innych nut dobie-
rają — to jest niewątpliwe — jednak
który tam najwyższym objawem
jest ten człowiek, który właśnie
w najwyższy sposób przyznał się
do swego narodu i wieku, wydobył na
siły które z tem społeczeństwie czy
narodzie czy w tem milieu są
do najwyższego szczytu, który
jednem słowem staje się
niejako esencyą swego społe-
czeństwa, to ta odwrotnie
na szczycie najwyższym
działalności staje ten, który
naturalnie w swoich ojcach
i dziadkach przeszedł przez to
życie społeczne, ale który
to wszystko w siebie wchłonął,
który dąży do coraz większego
absolutu, do ujęcia prawie
jak gdyby w czysty schemat
tylko ludzkości i nawet

może więcej niż to. I tu przychodzimy do punktu zasadniczego.
Mówią wszyscy że XV. w. nazywa się (koniec XIV już także) wiekiem renesansu, wiekiem humanizmu. Powiedzie że wielka część działalności umysłowej jest ustawicznym renesansem, powracającą falą, i powiem to jest że w naszej kulturze (ponieważ często używam słowa kultura to ~~uczyt~~ tłumaczę że chciałbym ją pojąć jako kulturę ~~chr~~ grecko łacińską pierwo, a potem chrześcijańsko nowożytną secundo loco) że z naszej kulturze ten powrót starożytności jest największym renesansem któryśmy przeżyli, atoli pierwym on sam

25 26

był, drugim szedł nie dzisiaj
zz czędu (przypominam czasy
Karola wielkiego, czasy starego
Pizana) widzimy że po nim
przyszedł renesans inny z koń-
cem XVIII. w. i ten bardzo długo
nas trzymał w tych kajdanach.
Więc pojęcie samo jako rene-
sansu jako powracającej fali
jest tem określeniem typu
nie jeszcze treści. Z tem
stosowano odrodzenie przyrody
klasycznej, odrodzenie staro-
żytności. Ale potem przychodzi
inne odrodzenie takie jak
np. w XVI w. krótko trwające
odrodzenie gotyku (który
Jezuici wprowadzili na krótki
czas w okolice nadreńskie)
potem mamy to wielkie
odrodzenie do pewnego
punktu gotyku w XIX. w.

w latach 80tych naszego wieku
odrodzenie się form romańskich
Jeśli się to się nazywa odrodzeniem
to z tym momentem razem,
samym, odrodzeniem form na-
tomiast odrodzenie form staro-
żytnych.
Druga część i to dziwnym trafem
~~~~~ tylko nam umysłowa,
naukowa, dziwnym i fałszywym
trafem nazywa się humanizmem.
Właściwy humanizm jest
w sztuce. Coraz silniejsze
ograniczenie działalności
formy twórczej, do rzeczy żywych
i naturalnie do postaci ludzkiej
jest przecież charakterystyką
całego XV. wieku i przejęcie
się ze starożytnością jest jednym
z najprześliczniejszych, najpłodniejszych
w swoich następstwach związków
które dzieje umysłowe ludzkości
~~~~~

27 28

z ogóle znają. Muszę tu jeszcze
raz położyć nacisk na to, żeby nikt
nie wyobrażał sobie, nie myślał,
że renesans jest uczeniem się
starożytności, jest powtarzaniem
starożytności, jest braniem sobie
starożytności za wzór. Sztuka
niema wzorów, niema wiecznego
wzoru, ~~niema~~ są tylko wieczne
dzieła sztuki, z którymi ona
powinna obcować i z tą naiwnością,
powiedziałbym z tem niepohamowanem
szczęściem jak człowiek
ewentualnie mały albo nieznający
swej przeszłości odkrywa nagle jak
gdyby jakiś grobowiec otworzył,
jak gdyby jakaś dawno zamknięta
księga ~~otworzyła się~~, odkrywa
swoje wielkie królewskie pochodzenie,
z tą samą radością niepohamowaną,
znajdują ci ludzie we włosach
swoich wielkich przodków.

Oni siebie szukali, w nich oni swój charachter odnajdują, oni do nich wracają jak gdyby do swoich przodków, do swój własnej historyi i oni widzą: nie my nie będziemy się na nich uczyć, tylko chcemy to zapomnieć, zejść z tej drogi, bo oni z przeszłości swój widzą, jako zejście z tej drogi, która im była na tej klasycznej ziemi wytknięta. To są podwójne śluby, powrót do rzeczy dawnej, jak gdyby wielki może największy w historyi świata Rückschlag jak gdyby zaszczepienie tą pierwotną rodzimą siłą tej greckiej romańskiej kultury i to co renesans nam daje to daje nam właśnie ducha ogromnie odświeżonego, przeciwnie jak XVIII. w. nie ducha zmęczonego

wiedzą i uczącego się, ale ogro-
mnie odświeżonego tymi
formami, daje nam niewysłowiony
zachwyt odnalezienia tej swojej
wielkiej przeszłości, prawie
jak gdyby dumę że on tam
widzi że to on, że ta familja
wielka która chwilowo była
zubożała, powraca znowu do
swoich pierwotnych skarbów i
całą siłą, potęgą nad niemi zapa-
nuje, umie niemi szafować
i będzie je wydawać! I z zupełną
naiwnością, z naiwnością genjusza
można powiedzieć, łączy ta
sztuka na samym początku
XV. w. swą twórczość własną
dla której nie ma żadnych
wzorów, łączy malarstwo i
architekturę która im w silniejszych
rękach siedzi, tak tem silniej
stara się powrócić do starożytności.

Jeżeli chodzimy po małych
galeryach włoskich to nas nie
dziwią obrazy np. z początku
lat 30tych, 40.tych, obrazy
realistyczne florentyńskie wzięte
w ramy z których każda część
jest w witoryjski naznaczona.
Nas to zupełnie nie razi.
Proszę sobie tylko wyobrazić
jaki dziwny wyjątkowo szczęśli-
wy bieg okoliczności, żeby ten
malarz który nam daje swój
własny typ, swoje własne kostyu-
my, ludzi daje takich jak on
czuł i widział, swoje własne
barwy nawet często dosyć surowe
i ubiera to z tem uczuciem że
to jest jedno i to samo z ramy
które pochodzą w całej swej
formie, z całym motywie, z każdą
charakterystyce ze starożytności.
Więc miejmy zawsze to na
myśli, że to co renesans

nam daje, jest faktycznie
odtworzeniem się starożytno-
ści nie odtworzeniem staro-
żytności, nie objektywnem
jak chciał Winkelman tylko
czysto subjektywnem i (ja
muszę ciągle do tego porównania
wracać) to faktycznie jest
tak, jak w trzeciej ~~[illegible]~~ akcie
drugiej części Fausta, Helena
jeszcze raz przychodzi na świat.
Tak jest, i objawy tego przeżycia,
mają się najpierw w tem,
że on waży ująć żywy
świat, ~~[illegible]~~ zewnętrzne
życia a więc żywych organów
zwierząt i ludzi, a więc
całkiem żywego organizmu,
całej mechaniki człowieka
a więc jego anatomię, i ~~jego~~
perspektywę, z jego bezpośre-
dniem otoczeniem i kiedy
on potem to nabywa

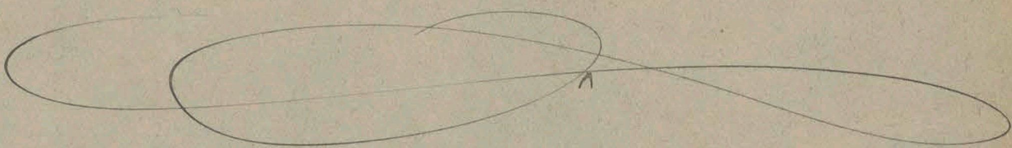
zaczyna potem tego człowieka
z coraz dalej idącej dojrzałości
denaturalizować, zaczyna
wydestylowywać z tych swoich
tworów to co mówi czysto
lokalnym akcentem, zaczyna
powoli włosy już gładzić,
nie są one już tak fryzo-
wane jak w szkole ferraryjskiej,
lub bolońskiej; jest powoła-
dźwignąć do form absolut –
~~ta~~ mała czapeczka florentyńska
spada, znika ten żółty kubraczek
wenecki, to wszystko zaczyna
powoli ustępywać, powoli wystę-
pieniu na pierwszy plan
człowieka form absolutnych i
dążenia objawienia tych
form absolutnych nazywają
szukanie piękna. To jest
u innych rzeczy równorzędne.

23 34

Widzimy że szukanie tych rzeczy absolutnych w latach 70tych odbywa się zupełnie inną drogą, drogą przeciwnie powrotu do zupełnie skrajnego naturalizmu. Zawsze i też to przeciwieństwem, mamy te resztki u Kaulbacha ur. ~~[illegible]~~ klasycyzmu, on dąży do rzeczy skrajnych realistycznych, tam człowiek w ostatniej ćwierci XV. w. dążył do kształtów absolutnych najpierw do idealnego kostyumu, potem do coraz bardziej samoistnego już czysto ~~for.~~ formalnego użycia postaci ludzkiej nagiego ludzkiego ciała. To oni z coraz więcej rosnącą samowiedzą nazywają rzeczywiście

szukaniem de la bella. Pierwszy raz może to słowo o ile mi wiadomo w ogóle w ustach artysty rodzi się dopiero około roku 1480. On nawet nie wiem czy kiedy myślał żeby stworzyć rzecz absolutnie piękną. Zasadniczą jest ta ostatecznie epoka rozwoju Donatella. A więc przyszliśmy tu do tego punktu, kiedy widzimy że znalezienie a przynajmniej szukanie tych niezawiłych kształtów ludzkich, najpierw barwy i kostiumu a skutek tego jeszcze potem dalej nagiego ciała ludzkiego, doprowadza człowieka do pojęcia pewnego momentu absolutnego będącego niejako ponad kształtem rzeczywistym, poza nim, podporządkowaniem rzeczywistych

uszkadłów piż znalezionych
piż ũmianych powiekać
pod inne wyższe prawo, które
oni nazywają la belka. –



8.

38

11/12 1900

renesans (XVI w.)

36.
V

39

Przyszedłem wczoraj do tego punktu kiedy wskazując na rozwój renesansu w XV. w. podniosłem jego stanowisko jako spadkobiercy starożytności prawie można powiedzieć jak gdyby tylko odradzającą się, powracającą ponownie do życia starożytnoś'.
Trzy etapy i to jest dla zrozumienia tego co chcę powiedzieć przy końcu niezbędne, trzy wielkie etapy prze„chodzi ten renesans w XV. wieku. On daje im rozmaite miana - jako ustalone i ogólnie przyjęte możemy przyjąć miano wczesnego rene„sansu, środka i jego szczytu.
To co wczesny renesans nam daje to jest człowiek w codziennem życiu, w jego zwykłych objawach, człowiek jako produkt natury, podpo„rządkowany głównym warunkom egzy„stencyi ludzkiej, podporządkowany sile ruchu, człowiek od tej swojej natury kompletnie zależny, z nią

razem absolutnie obcujący i żyjący. Ruch staje się albo wyrazem, albo głównym celem jej tendencyi i czyto są ludzie zwykli życia i świata codziennego, lub nawet jeżeli idziemy do obrazów świętych czy ci ludzie nazywają się Kasprem, Melchiorem i Baltazarem, nawet w obrazach świętych ten ruch staje się głównym objawem ich na zewnątrz, normuje po prostu stosunek tych ludzi do rzeczy i spraw zewnętrznych.

Jeżeli tak jest, to naturalnie cały szereg znowu dzieł sztuki i najwyższych tj. sztuka religijna musi stać na pewnem oddaleniu. Ona absolutnie temu motywowi ruchu z wyjątkiem rzeczy które się gwałtem temu motywowi poddają jak motyw Ofiarowania, Trzech Króli itd. ona się podporządkować nie może i jeszcze stoi to co ma ide, alnego w sztuce na innem stano, wisku jak to co sztuka daje

w idealnym objawie. Jeszcze są dwa światy: religijna sztuka jedna, świecka druga. Tamta dopiero powoli objawiająca tendencye naturalnego życia, ta tem życiem ruchu naturalnem zupełnie przejęta. Naturalnie że ta druga sztuka realna, życiem ruchu przejęta, że ona naturalnie dąży do dania objawów społecznych w ich formach, rozumie się samo przez się. Kierunek realistyczny nasuwa się sam przez się. To jest jedna faza.

Przychodzi potem faza druga przez pogłębienie i powolne dosięgnięcie myśli, mianowicie faza ta potem kulminuje w sprowadzeniu tych obu światów przeciwnych sobie, świata religijnego po jednej, świeckich objawów życia po drugiej stronie do jednolitej formy. Jedna daje jej wyższe życie, daje jej życie po prostu, druga daje jej wyższy byt. Tak jednej jak drugiej stronie

przychodzi czynnik zapładniający, powstaje sztuka idealna. Realistyka musi znacznie ustąpić ze swoich praw, sztuka religijna musi ustąpić ze swej abstrakcyi, ze swego motywu oderwania się od życia. Ruch jako absolutny wyraz, jako stosunek człowieka do świata zewnętrznego przestaje istnieć, coraz bardziej staje się spokojny, władze duchowe zaczynają wybijać się na pierwszy plan. Człowiek wyższy, będący pod silnem wrażeniem zachwytu, nabożeństwa, radości niemy, słowionej, smutku, zamyślenia, ten naturalnie eo ipso już hamuje ten zwykły dzienny, miarowy ruch, wprowadza typ inny, albo go umniejsza. Wystarczy bardzo typowy przykład. Cała historja pomnika Francesca Sforzy Leonarda da Vinci, historya przejścia od tego wczesnego renesansu do idealnego. ~~wyformu~~ Od pomnika z koniem galopującym, który niesie tryumfującego jeźdźca do pomnika

konia który idzie stępo gdzie główny nacisk będzie leżał na postaci jeźdźca, na jego wyrazie twarzy, gdzie koń staje się potem tylko rzeczą podporządkowaną, podrzędną tylko do pewnego stopnia, który niesie tego człowieka, widzimy zatracenie typu rasy koniańskiej w tym pomniku. Wreszcie np. późniejsze rysunki Leonarda da Vinci z typami koni które nam daje Donatello. Takich przykładów mamy mnóstwo, ale najbardziej typową jest historya pomnika. Więc mamy tu sztukę światową i religijną, czyli nadświatową sprowadzoną niejako do spólnego mianownika jednej formy. On jest wyższy niż zwykłe życie, on jest niższy niż życie niebieskie, on szuka, on potem znajduje formy idealne. Tu możemy krzepko powiedzieć: z zamykającym się XV. wiekiem, zamyka się teraz i ta druga faza.

Zaraz w pierwszych latach przychodzi faza trzecia, tego wielkiego rozwoju, przychodzi barocco.
Wprawdzie okrągło ćwierć wieku przedtem Mel..... da Forlo stworzył tych śpiewających aniołów w sufitowem malarstwie, on już znalazł można powiedzieć oddanie tych typowych postaci w innym ruchu jakiego na świecie nie widzimy.
+ Potem stworzył ten szereg tego najwyższego wyrazu sztuki ten który zaczął od realistyki zupełnie skrajnej, przeszedł przez typ idealny, przez tę wielką świętą równowagę: Leonardo da Vinci.
Obraz jego Madonna w grocie, jego może w wyższym stopniu Wieczerza Pańska, to są ostatnie wielkie dzieła które w jego sensie tej sztuki florentyńskiej idealizm przychodzi do wyrazu. W sensie sztuki światowej już denaturowanej wznoszącej z siebie pierwiastki pewnej sztuki które wychodzą poza

typ lokalny są przecież zawsze te najidealniejsze twory Stanke-Rafeela. Ale w pierwszych latach XVI. w. już przechodzą twory dla których my miary we wszystkiem tem co sztuka przedtem i co sztuka plastyczna tj. ta sztuka wzroku i dotyku potem dała, nie mamy. Zaraz w pierwszych latach powstaje portret kobiety który jest może więcej arcydziełem powiedziałbym dziełem kosmicznem niż artystycznem tylko, w jakichś rozmiarach świata niestworzonego prawie nie dającego się porównać z żadnymi objawami świata nam znanego w jakimś planecie niezamieszkałym, Tym, Nie możemy powiedzieć nawet w przestrzeniach odludnych bo to są przestrzenie których nigdy stopa ludzka nie dotknęła, w kształtach krajobrazu zupełnie fantastycznego takiego jaki często sobie w snach wyobrażamy planety, zjawia

się kobieta która na odwrót znowu ma w sobie całą delikatność całą finezję, całą kortezię, całą duchowość i umysłowość na jaką tylko ludzkość w kształcie kobiety zdobyć się może. Zdaje się prawie jak gdyby istniał świat, w którym nagle ta postać jedna się zjawiła cudem i do współświata uśmiechnęła się i znikła. Tak powstaje portret........

Dwa lub trzy lata wcześniej już w marmurze Dziewica młoda od Syna swego który jego ciało zdjęte z krzyża na łono i z wyrazem niewysłowionego bolu chciała, aby te zamknięte już rany ugoić. W kilka lat później znowu w tem wielkiem dziele które faktycznie jest dzieleem świata, w kaplicy Sykstyńskiej między 8 a 12tym rokiem widzimy to wielkie przejście z tej fazy idealnej do tej fazy jeszcze wyższej nadzmysłowej.

44.



Widzimy w kolejnym rozwoju przejście od tworów czysto-jakby to powiedzieć-w idealnych kształtach oddanych realnych prawie typowych postaci, od ludzi myślących głębokich, zaczytanych zwykłym naukowo duchowo powiedziałbym prawie spełnianiem jakiegoś wyższego ale ludzkiego zwykłego zawodu oddających się, widzimy powoli przejście do objawów coraz wyższych. Życie zaczyna przybierać coraz gorętsze kształty, temperamenty coraz więcej ożywiają się, ci ludzie zaczynają z tych ksiąg które oni czytają czerpać coraz bardziej niesamowite życie. W połowie dzieła następuje przerwa, postacie nagle robią się wyższe, huragan wpada w tę kaplicę, wicher formalnie się zrywa, wzdyma ich szaty jak gdyby oprócz tego wichru fizycznego był jakiś afflatus divinus taki jak

45 48

to w cudach wiraz stypszymy że silniejszy powiew wiatru się zrywa, chmura z nieba się zjawia i porywa proroka, tak samo nagle inne życie, coraz coraz bardziej rosnąca, aż wreszcie powstaje ta postać wyrwana zupełnie z ponad życia, przecząca prawom ciężkości, wyrywająca się z tego świata, idąca ku życiu zupełnie innemu, po prostu w niebo wstępująca. Między tym Zacharją, szczem którego tu godziny a tą ostatnią postacią Jonana rozgrywa się to wielkie przejście od sztuki idealnej pierw z początkach na realnych podstawach, do sztuki absolutnie wyższej zrywającej z warunkami bytu fizycznego. I zaraz potem znowu powstają ci jeńcy. Mamy tu jednego z nich. Jakaś postać dziwnie niespana. Jakiś Sebastyan św. bez ran, jakiś Apollo ranny, jakieś

złączeniu dziwnej mitologii chrze-ścijańskiej i starożytnej. Człowiek przejęty bólem psychicznym tak wielkim, że to jego ciało tak wielkie tak zdrowe, tak tytaniczne pod tym bólem prawie zdaje się upada a przecież to wielkie ciało podtrzymuje tylko lekka przepaska. I tu widzimy znowu warunki bytu normalnego zupełnie zmienione. Popatrzmy na szkice Michała Anioła do postaci ~~Medy~~ grobowców Medyceuszów, na tę sławną Noc. ~~i~~ Co wielkiego jest w tej rzeźbie, co może ostatniego słowa sztuki plastycznej, to przecież wszystko jest podporządkowane temu jednemu wyrażeniu ~~snu~~ snu, który usiadł na czole tej dziwnej kobiety. Wszystko jedno czy się ciało uważa za lepsze, lub czy się w tem ciele widzi funkcye których ono spełnić nie może, zawsze żąda tutaj

i to już od ostatniej postaci kaplicy syxtyńskiej, przez Jeńców, grobowiec Juljusza II aż do postaci Nocy i dnia, zadaje Michał Anioł powieściowy gwałt ciału ludzkiemu, zupełnie jak gwałt zadaje głosowi ludzkiemu Bethoven w IX symfonii. To jest już nie liczenie się z możnością, ze siłą fizyczną, własnością ciała ludzkiego.

Już w Wieczerzy Pańskiej widzie, liśmy jak Leonardo da Vinci występuje wprost prawie nie bynajmniej jako illustrator ale jako kontynuator Pisma św. Widzimy tu w Stworzeniu Adama i Ewy, w Bogu dzielącym świat, po prostu jak gdyby rodzaj dalszej księgi Pisma św. malarz, nej, widzimy podporządkowanie już objawów momentu reli, gijnego pod wyższy artystyczny wyraz. Ale summa summarum

– wracam jeszcze do tego co przed chwilą powiedziałem, warunki bytu ludzkiego zwykłego fizy. cznego widzimy już w najwyższych tworach XVI w. od jego początku zniesione tak w Moncel. — jak w Pieta Michała Anioła jak w ostatnich częściach kaplicy syxtyńskiej, jak w wieńcach grobowca Juljusza II. jak w postaciach tych grobowca Medyceuszów. To co jest, co nam dał Leonardo da Vinci gdzie ponad prawa zwykłej przyrody, ponad prawa fizyczne idzie meta fizin jest metafizyczne. Jednakże my tutaj pojęciami abstrakcyjnymi operować żadną miarą nie możemy już dlatego nie, że toby mogło dać powód do daleko idącej pomyłki, jakoby ta sztuka kiedy ona przychodzi do swej najwyższej fazy rozwoju, dążała

49 52

rzeczy, które jedynie momentami abstrakcyjnymi zrozumiećby się dały i która z tych oderwanych pojęciach znalazła swoje źródło. Nic fałszywszego jak to. Ta sztuka wychodzi z impulsów absolutnie zmysłowych, ona jak widzimy w ciele ludzkiem widzi całą swoją istotę, cały swój wyraz, w nim szuka, ogranicza się na objawach, na zjawiskach. - właściwie trzeba powiedzieć: ona bierze jako środek zjawiska życia ciało ludzkie, ale ona podporządkowuje je wyższym nadziemskim władzom i potęgom.

Kiedyśmy doszli do tego punktu i uznali że to co ta sztuka daje jest właśnie metafizyczne, i kiedy z drugiej strony musimy uznać że my tymi pojęciami jej charakteryzować nie możemy, to musimy szukać jej zmysłowego pierwiastka. Mówiłem już poprzednio że im bardziej ten człowiek

znajduje siebie, tak tem ~~bardziej~~
silniej ta cała sztuka pcha
formalnie ku objawom które
idą już poza granice możności
wyrażania się czysto zmysłami,
kształtami, czysto drogą sztuki
stworzonej dla zmysłów wzroku
i dotyku. Widzimy że ~~ta~~ on
tu przeszedł poza swój własny
punkt, że chcąc wyrazić to
co w nim ~~kiełkuje~~ nurtuje
a ograniczając się na postaci
zmysłowej, na postaci ludzkiej,
przychodzi do niewątpliwego
zadawania gwałtu tej postaci,
zniszczenia, zaprzeczenia jej
warunków zwykłego normalnego
fizycznego bytu. Musimy
więc szukać tej sztuki któraby
była właściwą kolebką, ojczyzną
albo ~~obcym~~ obiecanym krajem
dla tych pomysłów absolutnych
które jak widzimy w rękach

57. 54

najwyższego mistrza tylko drogą zadania gwałtu temu jego środkowi który on wyraża, wyrazić się daźą, i to jeszcze wyrażają się tylko w ten sposób, że to ciało staje coraz bardziej tylko na przeszkodzie wyrażą, niż czysto duchowego pierwiastka. Ono formalnie tylko prawie zawadza, ona się liczy z tem ciałem dlatego, że oczywiście jest jedyną drogą którą on ma, ale te prawa tego ciała stają w coraz bardziej krzyczącym kontraście do tej duchowej władzy którąby niem chciała rządzić i już rządzić nie może. Święty węzeł się zerwał już do pewnego stopnia zupełnie. A więc chodzi tu o wynalezienie sztuki, któraby miała mniej jeszcze nazwanej, realnej, przedmiotowej, organom wzroku i dotyku

przystępniej treści jak jest czysto wymarzone, z czysto wyjawienia się form twórczych powstające nie nazwane, żadnymi lokalnymi stosunkami mierzone, rzeźbione ciało ludzkie. Chodzi tu o rzecz absolutną. W tem dziele widzimy odpadł powoli świat zwierzęcy prawie zupełnie, odpadł teraz najżywszy objaw ciała ludzkiego, jego ruch i jako kontrast ruchu spoczynek ale ten który jest tylko chwilowo zahamowanym ruchem, odpadły warunki lokalne, strój, portret, bo Michał Anioł dał portretowi tych dwu Medyceuszach postacie tak odmienne od życia, że nawet spółcześni albo nawet w ostatnich latach Michała Anioła nie wiedzieli który oznacza tego a który tamtego Medyceusza; odpada

53 56

zupełnie wszelka barwa lokalna, ~~potem~~ opada strój, potem opada strój idealny i zostaje naga postać ludzka z jéj normalnymi warunkami i te ostatecznie opaść muszą żeby Michał Anioł mógł powiedzieć to swoje słowo które jest niejako manifestem jego życia: per fide e sempre de la mio vocatura al mio parti . . . . . . . . .

to znaczy: jako wierne zwierciadło mego powołania, nad moją kolebką stanęła piękność. Ażeby więc wszedłszy tą drogą to nie idzie. On przyszedł do ostatniego punktu w którym postać ludzka może się stać wyrazem sztuki, on z tą pewną wyższą samowiedzą która się nie ubiera w kształty słów

przeszedł ten punkt i doszedł do formy, które już negują wszystko to, co poprzednie wieki stworzyły, negują wszystko to co pos on sądził że on potrafi podnieść do najwyższego punktu, tj. postać ludzką, które mówią: jest coś innego, jest coś, które szuka w innej kolebce swego wyrazu, potrzebuje innego ruchu, innej formy, innej linii, dla której nawet ten wielki anonim idealnego kształtu dotykalnego jest już rzeczą nazbyt znaną, nadto wyraźną, zanadto dla oka przystępną. Trzeba oko skasować, trzeba się udać do pomocy i porady do innego zmysłu i spytać się go, czy on może w swych nieodkrytych skarbach posiada środki, któreby mogły wyrazić, po prostu zrodzić to drżenie, pobudzić do

samowiedzy, do życia tak
podobnie jak w kaplicy sykstyń-
skiej przez tę wyciągniętą
rękę budzi się Adam, pobudzić
do nowego życia* nowy świat
twórczości ludzkiej niedostępny
pierw tym dwom zmysłom i
powołania do tej służby
wielkiej uduchowniania i
wyrażania tych nienazwanych
tajników Psyche ludzkiej
i zapytania się czy on by
nie potrafił teraz objąć
ten wielki spadek na który
my dzisiaj prawie patrzymy
się jak gdyby ~~k~~ konsekwnie
normalny, ogromny logicznie
rozwinięty, prawie jak gdyby podstę-
pnik dla rozwoju i poznania
ducha ludzkiego, spisany ~~od~~
rozwój tej sztuki od roku
1400. do 1550. —

56. 

Ta sztuka porzuciła już barwę,
ona zadowoliła się już tylko w mar-
murze, już nawet na tym punkcie
chciała się kompletnie pożegnać z rze-
czywistością, szukała już coraz więcej
tylko czysto absolutnej linii.
Jest tylko ten skok, ~~a~~ teraz, ażeby
to następstwo ruchu, czy te linie
prawie już nietylko denaturowane
ale jak widzimy np. w Nocy, jak
widzimy po części w Jeńcu tym,
już dehumanizowane, już prawie
odstępujące od normalnego kształtu
ludzkiego, przenieść teraz i nawiązać
na zupełnie inne koło i inny
motor poruszyć i powołać po prostu
słuch i sztukę słuchową muzykę
teraz do tej służby. I zdaje mi
się że to przypadkowe nie jest.
~~Kada~~ W tym logicznym następstwie
form i to form coraz czystszych,
coraz bardziej absolutnych, zdaje
mi się że trzeba już tylko mały
próg przejść przy drzwiach otwartych
które już prowadzą od tej

denaturowanej, dehumanizowanej prawie sztuki porzucającej kształty ludzkie, do sztuki coraz bardziej absolutnej, do tej sztuki która zawsze tylko tylko zupełnie absolutna i oderwana jest, do tej muzyki która znowu się przebiegła ową logiczną kolej i porzuciła ten pierwotny motyw rytmu, porzuciła motyw lokalnej pieśni ludzkiej, wystąpiła się ze służby dla pewnego textu i ~~zbaczała z wolna gdzie~~ doszła do swego najwyższego prawie niemy, słowego się rozwoju. Taka sztuka nazywa się symfoniczną.

Widzimy że logicznym następstwem tego co Michał Anioł daje, jest z konieczności prawie, jest symfonia. Wskazałem na to kilkakrotnie że ta siła kontrastu od pierwszej chwili od takich drobnych rzeźb, niby małych rzeczy stosunkowo jak np. ta Matka Boska i dziecko (bo to dwie rzeczy zupełnie oderwane i osobnem życiem idące) jak

ta siła kontrastu jest ciągłym
stałym ~~[illegible]~~ ....... ona
idzie przez całą jego twórczość
w każdym ruchu się objawia i przychodzi
do pewnej apoteozy. Wracamy tu
znowu do tej nogi, gdzie z zapałem
zasłuchanym tej siły ciągłych
kontrastów, napierających i odpiera-
jących, prawych i lewych, górnych
i dolnych motywów, cała postać
się wije a mimo to stanowi jedną
pewną wielką jedność. To są
rzeczy które mi przyszły na
myśl, które mimowoli nasunęły
mi się, kiedym stał przed grobowcem
Medyceuszów, mimowoli mi się
nasunęło: to już nie jest dzieło
sztuki plastycznej, to przejście
pewnego motywu z jednego tonu
do drugiego ustawicznie, to kontra-
stowanie ciągłe, to zbudowanie
całej postaci w momencie kontra-
punktu, to już wychodzi bezwiednie
z momentów czysto muzykalnych.

59 62

Jak się miało choć raz w życiu
sposobność słyszeć spółczesną muzykę
Palestriny, to ta rzecz staje się
jasna i naturalna. Jeżeli jest
logika, jeżeli jest wyższa sprawie-
dliwość sztuki, rzeczy duchowych,
tak w świecie do tego przyjść
musi.
Więc nazwałem tę sztukę symfonią,
czną i drugą połową działalności
Michała Anioła jest świadomie
czy nieświadomie, ale coraz bardziej
natarczywą, namiętną, niepohamo-
waną (jakby prawie) do powiedzie-
impulsywną dążnością do tego
świata który buduje i widzi
i składa swoje rzeczy już nie
licząc się z warunkami bytu
i postaci ludzkiej, tylko z pewnym
absolutem tworzenia pewnego
momentu i kontrastowania z nim.
To jest figura muzykalna, motyw
który przez całą postać przebija
i to jest dziwne tak, że w tych

postaciach ten wyraz Psyche tak całkiem nad nimi góruje że się tego gwałtu niestychanego zadanego ciału nie widzi, że on się nam wydaje jak gdyby tylko ekwiwalentem, zewnętrznym koniecznym wyrazem tej ogromnej walki ~~sił~~ myśli, i tych wielkich uroczych snów które w niekształtnych kształtach - można powiedzieć - kołyszą się w snach tej dziwnej kobiety. I tak jest także z tworami symfonicznymi. Jest motyw można go w trzech można go i w dwu partyach utopić, który potem przebiega jak gdyby iskra, ciągle przeistacza cały utwór. Tyle i tyle tysięcy przedtem zostają i nic więcej w tem nie widzą, taksamo jak i tysiące, najpierw najbliżsi, wszyscy Greccy, wszyscy spadko-biercy Michała Anioła, zostali

61.



przy tych kształtach i widzieli w tem tylko tę siłę kontrastu, tylko to napręźenie muskułów tylko tego bezsilnego Tytana ale nie widzieli i nie czuli tego ledwie bytnego powiedzieli, nie dostrzegli tego wyźszego, nie wypowiedzianego coś, co nam przecież objawia się jako po prostu światło świata, jako jeden z najwyźszych objawów ducha który miażdży pod swymi stopa, mi postać ludzką i ~~wrzuca~~ poświęca (choćby pozornie) tak zwaną najwyźszą prawdę dla czegoś wyźszego: dla absolutu.

Jak powstała symfonja?

Ona powstała z uwertury.

Jak powstała uwertura? Uwertura powstała ~~z~~ z początku przez zestawienie prawie programowe arji opery pewnej obok siebie, rodzaj afiszu – tak jak się opisuje

osoby, ~~tak~~ to jest muzykalne śpiewanie tego, co dostaniesz dziś ~~na~~ wieczór. I kto jest ciekawy jak to wygląda, niech dziś jeszcze pójdzie na każdą operę Verdiego. Uwertura Verdiego poza takie muzykalne menu nie wychodzi. Jednak pokusa i dla ~~wyższego~~ umysłu bardzo bliska leżała gini w tem, że skoro w tej uwerturze trzeba dać te poszczególne motywa czyli te arje które będą śpiewane, czyby też nie można skoro daje się niejako tylko słuchającym, tylko akompanjament w sensie ówczesnym, który się nie daje głosu tylko samą instrumentacyą, czyby też nie można pokusić się o to, ażeby tym instrumentem wyrazić coś więcej, ażeby ten instrument skoro on ma zapowiedzieć to co będzie śpiewane, pokusić się o pewne humanizowanie

63 o pewne danie jakiegoś korelatu lub przynajmniej surogatu tego, co ten człowiek będzie śpiewał. Żeby to spróbować wciągnąć treść tej pieśni, słowa te, ile możności z arją, w instrumenta, szukać we flecie, stworzyć pewien adekwat nie już głosu tylko (bo ten już był dany) ~~ty~~ ale uczucia ludzkiego, po prostu bardzo mizerne, ze słówkiem bardzo pełnym luk, ze słówkiem słuchu, bardzo swobodne, powolne tłumaczenie momentu logicznego na momenta czysto muzyczne słuchowe. Pokusa leżała bardzo blisko i tylu ludzi przecież tą drogą szło. Wobec tego naturalnie ta uwertura nabrała pewnej muzycznej samodzielności, jeżeli nie wyższości wobec tamtej, bo ona zawsze jeszcze była tylko celem, wstępem, to

przecież czegoś innego, jakiegoś odmiennego typu. W całości wziąwszy dawała ona wielka pieśni które już momentem swoim ~~zadowa~~ zapowiadały nietylko rytm melodję itd. ale i treść tej pieśni. To już był wielki krok naprzód. Skoro się już do tego przyszło, była pewne dalsza pokusa. A może żeby teraz te rzeczy które stoją obok siebie tak jak pojedyncze szufladki, żeby teraz zrobić szufladę jedną i te wszystkie małe biżuterję wsypać do tej jednej szuflady. Jeśli się układa to razem, to trzeba te rzeczy ułożyć stale, nadać im mimowoli jakiś ład i te pieśni wprowadzić we wzajemny stosunek do siebie a więc dać coś, coby tak jak tamto następuje przecież myśl logiczna, następywało akcję, coby dawało można

powiedzieć powinien słuchowy
negatyw akcyi i faktu,
w przetłumaczeniu na motywa
i wrażenia czysto muzyczne
a więc jakiś Zauberspiel muzy-
kalny, któryby chwytał siebie w tę
soczewkę, powoli wyrazy, myśli
potem i akcyę. Tak więc żeby
to był prawie jak gdyby mały
brylancik, albo mała kropla wody
która spada z góry — ma
ni mniej w sobie ten cały
wszechświat, te łąki, ogrody
które się w niej odbijają przez
tę krótką chwilkę przez którą
spada. Tak samo w uwerturze
miałoby się taki mały odblask
w tym jednym punkcie tej
całej akcyi i treści. A kiedy
się przyszło już tak daleko,
to jeszcze była dalsza pokusa.
A gdybyśmy sobie próbowali
te rzeczy grać na dole w orkiestrze

nietylko jako wstęp wówczas
który wszyscy bravi i donny
neapolitańskie się spóźniają,
tylko sami dla siebie i wyjść
z pewnego motywu choćby
zewnętrznego, realnego, z pewnej
przypisawszy bajki i
napisać sobie w myśli, z mózgu
tekst, wyobrazić sobie akcję,
to wszystko potem znowu
wykreślić i potem znaleźć
tylko muzykalną formułkę
na to co się nie stało, pisać
muzykę do nienapisanego
tekstu. I ta rzecz się
przecież nazywa, bo ona
wyszła z pewnych motywów.
Tak powstaje jedna z najpię-
kniejszych rzeczy, które ludzkość
mogła sobie stworzyć. Tą
drogą, takiego powolnego
sylabizowania, błąkania,

potem przenoszenia potem
przekształtowania jéj; w końcu
przeistoczenia wrażeń
zmysłowych, tematowych
logicznych akcyi na motywa
muzyczne, powstaje nowa,
żywa symfonija. —



9. 72

# Wykłady

d. 9. 10. 11. 16. 17. 18. grudnia 1901.

156. półarkuszy

1. Wykład w dniu 9/12 01.

1/I

73

W ostatnim wykładzie starałem się wykazać jak najostrzej różnicę między wiedzami historycznemi właściwemi a filologicznemi i wskazałem na to, że te wiedze historyczne mają za przedmiot głównie stosunek człowieka do człowieka, zawisłość człowieka od masy lub masy od jednostki gdy odwrotnie w tych wiedzach humanistycznych które są przedmiotem wiedzy filologicznej mamy dzieje i objawy myśli i psychy ludzkiej o ile ona nam się objawia słowami w formie lub tonie. Możemy w dalszym ciągu powiedzieć że im bardziej ta zawisłość jednostki od masy lub naodwrót masy od jednostki się wznosi, tem wyżej wznosi się też fala życia historycznego i na odwrót im większa jest ta niezawisłość jednostki twórczej od całości, tem wyżej wznosi się fala życia twórczego artystycznego.

5-20
6.10

2

Aby jeszcze uwydatnić dalej tę wielką
zasadniczą różnicę między wieszczami histo-
rycznopolitycznymi a ~~historycznie~~ huma-
nistyczno filologicznymi zwróciłem uwagę
natomiast że ~~te~~ ostatnie stoją wyżej z tego względu,
że one tak często i po swoich pierwocinach
zawsze dają nam obraz tej bezwiednej
organicznej zarazem mimowolnej
twórczości formalnej. Zacznijmy
od rzeczy najprostszych i zastanówmy
się nad samemi pierwocinami
sztuki. Te pierwociny nazywają się
ornamentyką i ten najprostszy objaw
poczucia ~~arty~~ twórczego objawił się
drogą prawie powiedziałbym automaty-
czną. Tak jak na aparacie kontrolu-
jącym np. uderzenia pulsu, napływ
krwi do głowy, rytmiczne bicie serca itd.
powstaje pewna linia która wskazuje
nam te uderzenia w dół i w górę, tak
odbywa się prawie drogą automatyczną
mimowolną i to tworzenie ornamentyki
poza dziejowym
która jest właściwie przeddziejowym

objawem sztuki, przedhistorycznym, który chwyta się byle jakiego przedmiotu narzuca mu powiedziałbym bajkę swoich pomysłów ani od początku ani od końca architektonicznie nie jest zamknięty tak jak bajka, narzuca mu bajkę swoich pomysłów ale w której drzemie dziwnie mocnie, bezwiedny instynkt.

3

Ornamentyka w zasadach swoich jest dwojaka. Jest ona albo przeważnie barwną albo przeważnie linearną. Tak np. irlandzka jest przeważnie linearną, bizantyńska - tak dobrze znana ze świata ruskiego - przeważnie barwną. To są objawy więc zupełnie instynktowne, mimowolne, których niezwykła inteligencya konstrukcyi nie stoi absolutnie w żadnym związku z tem co my zwykle nazywamy inteligencyą, inteligencyą umysłową. Dla mnie zawsze widok dziewczyny w łachmanej ubranej która pasie gęsi, niema wyobrażenia może nawet o najprostszej modlitewie i haftującej przedziwnie tę ornamentykę ruską, zawsze jest najdziwniejszym ~~objawem~~ dowodem [illegible] tej inteligencyi ~~dwojakiej~~ drugiej ~~dwoistej~~: formalnej linearnej i jako odległej od umysłowej.

Spielbrecht

Dziwnem jest równocześnie że z tą samą ornamentyką linearną czy barwną, w każdym razie z tą samą ornamentyką form łączy się objaw drugi t.j. ornamentyka głosowa /.

4

Nuta jako obraz psychofizyczny.

te pierwociny pieśni ludowej, te pierwociny nuty które (co jest niezmiernie ważne) w swej skali, w swoim kluczu odpowiadają pewnej skali i pewnemu kluczowi barw albo linii. To jest fakt i te żywe wystawy etnograficzne które teraz tak są częste szczególnie w Niemczech wskutek tych zdobyczy kolonialnych pouczają nas zawsze że pewnym barwom lub raczej pewnemu następstwu barw, pewnemu stosunkowi barw pomiędzy sobą odpowiadają pewne stałe następstwa tonów. Widzimy że to jest jedna całość że na dnie umysłowem tych ludów które nie doszły do tego co my kulturą nazywamy kulturą t. j. kulturą umysłową, drzemie ta ornamentacyjna twórczość równie głosowa jak i formalna i w tej ornamentyce formalnej drzemią zawiązki tego, co w razie wyższej dojrzałości tego narodu dłuższych lat wyrobienia się (a to się mierzy na wieki nie na dziesiątki lat) może się przemienić w styl tektoniczny. Dla nas w naszym świecie t. j. w świecie starożytnym i chrześcijańskim wziętym jako jedno, po raz pierwszy dojrzewa ta ornamentyka niema bezprzedmiotowa, ten styl bez przedmiotu bez budowy, ta czysta ornamentyka (prawie jak ją nazwałem automatyczna) dojrzewa po raz pierwszy do dzieła tektonicznego w tej oskrzydlonej czyli peryptoralnej

świątyni greckiéj. To jest ten pierwszy wielki krok tego świata w kierunku architektonicznym. Nie dziesiątki, nie setki, ale tysiące (okrągło dwa tysiące lat) mijają aż po dziwnych przejściach umysłu ludzkiego zjawia się dopiero drugi styl w znaczeniu równie światowym jak styl świątyni greckiéj tj. w połowie **XIII**. wieku styl gotycki. Niewątpliwie i te objawy które pozwalają dojrzeć rzeczy tak wielkiéj tak w głębi organicznéj, tak z konieczności wynikającéj z motywów kulturalnych, klimatycznych a przedewszystkiem z motywów kultu, bo trzeba pamiętać że — a to jest rzecz bardzo ważna — że ten styl chce sprowadzić na ziemię ten pewien ideał świątyni (to jest rzecz pierwotna) że po dwu tysiącach lat kiedy taki styl ponownie się zjawia w analogicznych warunkach stosownie do klimatu, kultury i kultu, że ta rzecz w najwyższem tego słowa znaczeniu objawia się prawie mimowolnie, jako konieczność, jako mus. Może na bardzo niewłaściwem miejscu — w tej małéj broszurce mojéj o kościele św. Elżbiety — dałem próbę wytłomaczenia niejako przyrodniczego powiedziałbym objawu tak wielkiego epokalnego (w słowa tego najwyższem znaczeniu) jakim jest powstanie stylu gotyckiego.

5

z końcem XII w.

78

6

To jest po dwu tysiącach lat, po powstaniu peryptoralnej świątyni

rzecz absolutnie nowa w innych zaniukach

znowu, bo jeżeli my przejdziemy od świątyni peryptoralnej greckiej do ~~świątyni rzymskiej~~ świata rzymskiego, to widzimy tylko dalszą konsekwencję z wielkim talentem a przedewszystkiem za pomocą wielkiego narodu doprowadzoną do skutku konieczne rozwiązanie form ~~artystycznych~~ architektonicznych / dla wielkiego społeczeństwa i zjawienie się łuku jako pomysłu w celu pokrycia wielkich przestrzeni a temsamem objęcia wielkiej masy ludzi, łuku w dalszym związku w formie najdoskonalszej tj. kopuły. Teraz dalej pominąwszy tę krótką ~~chw~~ epokę kiedy ta rzeka schodzi pod ziemię to znaczy kiedy sztuka chowa się do katakomb i przestaje być zupełnie sztuką plastyczną, architektoniczną i jest tylko w skromnem tego słowa znaczeniu tylko sztuką malarską, pominąwszy tę krótką epokę kiedy ta rzeka chowa się pod ziemię i pod ziemią płynie kiedy wychodzi znowu na jaw na

6

nie było [illegible] pionowy

79

7 światło dzienne, zahacza prawie wprost o formy dawne najpierw w bazylice potem w stylu romańskim który jest tylko adaptacyą niejako, faktem zupełnie, tkwienia stylu zupełnie z obcego świata innej kultury, innego klimatu, prawda z tą wielką swobodnością przyswojenia sobie

7 przejęcia się, włączenia do swoich motywów konstruktywnych pewnych właściwości lokalnych tak, że ~~jeżeli my mówimy~~ ten ~~o~~ styl~~u~~ romański~~m~~ we Francyi Włoszech, Niemczech nabiera pewnych momentów lokalnych, stosuje się i adaptuje i wiąże się z warunkami ~~kl~~ kulturalnymi i klimatycznymi. Obok tego w krótkim czasie po powstaniu tego wielkiego dzieła tektonicznego jak świątynia grecka, a prawdopodobnie w bardzo dalekim czasie dla którego miary nie mamy, po zrośnięciu i wyrosku, nałożeniu się ornamentyki, idzie ten wielki krok myśli ludzkiej naprzód stworzenia postaci ludzkiej najpierw

jako w postaci bóstwa ale o kształtach ludzkich

8

tj. tą wielką zdobycz sztuki greckiej.

[ I tu pozwolę sobie może w formie przypisku na małą dygresję. Jeżeli teraz tu a także w innem miejscu (z czego się bardzo cieszę) i we Warszawie i na innych punktach Polski zwraca się tak energiczną uwagę na ornamentykę polską, jeżeli bardzo słusznie w tej ornamentyce którą nazwano zakopiańską widzi się bardzo wiele pierwiastków tektonicznych — to znaczy które przeniesione na momenta architektoniczne zdolne są wytworzyć pewną odrębną cechę stosunków budownictwa — to naprzód trzeba tu o dwu rzeczach pamiętać: naprzód że te formy które ~~nazywa~~ się stylem czy ornamentem zakopiańskim nie są pierwotnemi tylko upierwotnieniem. jeżeli się tu mówi że się chce czerpać z głębi rasy słowiańskiej ~~To~~ jest styl gotycki który ~~pod~~ XV. wiekiem przez Węgry tam przyszedł, tam się zlokalizował, tam się upierwotnił tam nabrał motywów rodzimych. Piękny i świeży jak jagoda leśna, jak zapach świerkowego lasu, zatarł do nas

Można się tylko uśmiechnąć to wszystko są bajki; to

8

Przypisek —

9 droga ale nie pierwotna. Tego nikt który się tem zajmuje nie potrzebuje wiedzieć, ale ci którzy się historyą zajmują wiedzą o tem.

To jedna rzecz. Druga rzecz bardzo ważna jest ta, że dla narodu który przeszedł przez ważne studya i epokę umysłowości renesansowej i który dał w postaciach ludzkich, drogą postaci ludzkiej znaczne, wybitne, może nawet do pewnego stopnia wielkie dzieła, dla narodu tego byłoby śmiesznością abdykować z tego pierwszeństwa umysłowego sztuki humanistycznej - na tę miseczkę soczewicy podanej właśnie z tej interesującej to prawda ornamentyce. Naród który przeszedł wielki ruch humanistyczny ze zrozumieniem z okiem otwartem, który do pewnego stopnia na początku XVI w. stał na wyżynach kultury umysłowej - nie artystycznej wprawdzie ale umysłowej - tenby abdykował tu ze swoich najcenniejszych nabytków umysłowych, gdyby powiedział to wszystko było

82

10. ~~pomyś~~ powyższy, typ ten to
jest wielki ideał sztuki polskiej.
To jest śmieszne. Tak samo ~~powiem~~
teraz analogiczną jest mową wygry-
wanie sztuki ornamentacyjnej prze-
ciwko humanistycznej - to są objawy
10 które dawniejsze wieki znały bardzo
dobrze. — Stanęliśmy przy gotyku i
pozwoliłem sobie na tę małą dygresyę
ponieważ ta ornamentyka zakopiańska
tkwi zupełnie w momentach
gotyckich i że ten styl architektoni-
czny tak zwany zakopiański
jest odnogą bardzo cenną motywów
gotyckich, przeniesionym na materyał
drzewny i wskutek tego bardzo znacznie
zmodyfikowany. —

Popularnie w najgłębszem tego słowa
znaczeniu, organiczny niejako
wynikiem konieczności kulturnej
zjawia się ten styl gotycki w okolicach
Paryża już gotów do pewnego
stopnia w drugiej połowie XII wieku. Mojem zdaniem
jednym z najważniejszych kroków
który ludzkość w ogóle w swojej

83

// twórczości artystycznej uczyniła, było stworzenie stylu gotyckiego. Od tego czasu nie stworzyła ona nic coby tylko w przybliżeniu na słowo styl z tem wielkiem znaczeniu jako pomysł ogarniający cały świat zasługiwało. Zarzut
// że XIX w. nie stworzył osobnego stylu jest słuszny. Jest poprostu dziecińśtwem świadczącem o niesłychanej nieznajomości rzeczy twierdzić ~~aby~~ jakoby każdy wiek musiał około połowy swojej wycisnąć ze siebie nowy styl. To jest nonsens. Tysiące lat mija nim ludzkość która przechodzi ogromne koleje ~~w~~ zmian religji, religijności, umysłowości i najrozmaitszych kataklizmów, zdobywa się na to co w wielkiem słowa znaczeniu nazywa się stylem. Inna rzecz że wieki o ~~silnem~~ wielkim zasobie form wydobywają ze siebie często w połowie swej, co 50 lat, co 100 lat najwięcej nowe odmiany które możemy nazwać stylem niższego rzędu. Tak barok jest odmianą, rozwielmożnieniem się

12 form renesansowych, tak rococo
jest drugim ekstremum tychsamych
form, tak samo ta wielka architektura
Włoch od połowy XV do połowy XVII wieku
jest przeczywiście odrodzeniem się wielkich
form starożytnych a już zupełnie
12 nie mówię o tych bardzo biednych
kopiach architektonicznych które
wydał XIX w. jako dzieła ludzi bardzo
wysokiej kultury umysłowej a
bardzo słabej siły twórczej formalnej
a do rzędu tych ludzi liczę też takie słynne
nazwiska jak Semper i Viollet-le-Duc
To jest druga – jeżeli idziemy wielkimi
etapami – to jest druga etapa
po ornamentyce, to stworzenie właści-
wego stylu architektonicznego. Wytwo-
rzenie się wolnej niezależnej postaci
ludzkiej widzieliśmy ~~[illegible]~~ twory rzeźby:
w wielkiej epoce starożytności a
jest to dziwne jakie to musiały być
wysiłki kiedy one często aż do
najciemniejszych zakątków pewnych
stosunków chrześcijańskich swoje światło

13 

rzucając, drugi raz w epoce renesansu a trzeci raz zdaje mi się że widzimy że mamy artystów o wielkiej energii o silnym momencie twórczym którzy do wytworzenia tej wolucji niezależnej postaci ludzkiej dążą mocno i gdzieniegdzie już do tego szczytu nawet się bardzo zbliżyli.

13

Jednakże tu jeśli mówimy że ostatnie lata XIX w. to nam dopiero przyniosły to rzucamy równocześnie cień bardzo gęsty na tamte 10tki, i na prawie cały XIX w. i tak mojem przekonaniem rzeczywiście jest.

Jeśli powiedziałem że te dzieje szły tak jak cała wiedza ~~[illegible]~~ filologiczna po wielu względach bliższą jest wiedzy przyrodniczej niż historycznej politycznej to starałem się to wykazać na tych dwu głównych etapach najpierw na ornamentyce która odbywa się drogą prawie zupełnie automatyczną, bezwiednie jak to dziś pisać u ludzi dzikich możemy zauważyć,

já psychofizyczny objaw

86

14 następnie na tym wielkim objawie instynktu architektonicznego który nam się przedstawia w stworzeniu świątyni greckiej a teraz należałoby jeszcze szukać tego motywu tej trzeciej dziedziny w tym momencie stworzenia postaci ludzkiej. Jakie te rzeczy stoją? Jeżeli weźmiemy wybitnego artystę francuskiego z XVII w. lub jeżeli weźmiemy artystę o głośnem nazwisku z początku XVI w. obracającego się w tych najwyższych kołach umysłowych dworu papieskiego, jeżeli weźmiemy przypuśćmy tam M albo tu Giovanni lo Spagna i przypatrzymy się ich działalności, to ~~to~~ uzbrojeni w znajomość kultury tych wieków, stosunki towarzyskie, umysłowe, polityczne, dworskie, osobiste, niewątpliwie możemy te dzieła bardzo dobrze zrozumieć. Na portrecie Mignarda widzimy że to jest ten strój którego czas możemy prawie na dziesiątki lat oznaczyć, to jest

jest on pomieszanych ~~obj~~ biologicznych objawów ~~społecznych~~ społeczeństwa. -

14

15 87

postać w tym ruchu który ją pokazuje
jako czysto ~~wodza~~, czy króla, czy ewentualnie
w zbroi archaicznej przez co on
markuje że pochodzi z minionych
wieków, to ona ma przypuściwszy
wielką czerwoną kotarę za sobą
co pokazuje tę wzniosłość heroizacyi
z tem swojem imperatorskiem berłem
postaci, to one stwierdzają odległość
wodza, księcia, panującego w obec narodu
który ich otacza, jeżeli widzimy
obraz Giovannia lo Spagno, jeżeli
widzimy na niem tę postać miękką
bez szczególnego ~~wyr~~ zamarkowania
momentu płciowego, ten powiew
motyw łagodny religijny który
się z nich przebija, w głębi jakąś
świątynię w ornamentyce starożytnej,
krajobraz poetyczny ale bardzo mdło
w tyle zamarkowany, koloryt ogromnie
łagodny przechodzący bardzo powoli
z samych pianach i pianissimach
od barwy mocnej do najbardziej
mdłych w głębi, to wtedy znając
naturę tę epokę, widzimy jak

15

88

16

takie dzieło sztuki da się z najdrobniejszemi szczegóły w strzępki i nitki rozdzielić na impulsa kulturalne, artystyczne, pierwiastki umysłowe, religijne i społeczne. Tu widzimy resztki tej sztuki która (z tej prowincyonalnej religijności) z Umbryi przyszła do Rzymu a nawet w dziełach stworzyciela Perugina, Rafaela, przeszła na jego szkołę, widzimy to nienaturalne łączenie tej prowincyonalnej religijności z motywami świątyni greckiej, tu widzimy tę całą dążność umilenia tej sztuki (jak mówi Krasiński) zrobienia jej niejako smaczną i pokupną dla tej biernej i w sobie zamkniętej części społeczeństwa ówczesnego. Jeżeli mamy takie dzieła przed sobą to zrozumiemy bardzo dobrze artystów. Ale tą drogą nie zrozumiemy nigdy twórców. I tu jest to punctum saliens które musimy mieć zawsze bardzo dobrze na uwadze. My musimy nauczyć się najpierw zrozumieć a potem stojąc przed dziełami

17 zwrócić uwagę tę wielką różnicę
która zachodzi między artystą a
twórcą. To jest zasadnicza różnica.
Artystę można wytłumaczyć choćby
nawet w jego najwyższych objawach
z warunków historyi, kultury społ.,
ziemi, z momentów umysłowych
które na niego wpływają i impulsów
pochodzących od sztuki sąsiedniej
od architektury od rzeźby, możemy
wytłumaczyć malarzy itd, ale twórców
nigdy. Ten z niezależnością człowieka
który jest w chwili twórczości igno-
rantem, który nie zna w chwili twórczości
tego wszystkiego co wielki przedtem
dały co inni wielcy artyści tworzą
równocześnie, który idzie tylko za
tym gigantycznym impulsem własnym
~~A~~ u tego twórcy my z tym całym
przypiskiem z tą całą potęgą ~~[illegible]~~
znajomości wieków nie wskóramy
absolutnie nic i żebyśmy znali
dzieje papieży z XVII w. jak sam
Pastor i dzieje kultury jak sam Burkhardt

18

tak to nam do wytłumaczenia postaci Dnia i Nocy, Poranku i Wieczora nic powie nic i to nie wytłomaczy nam tych postaci które rozsiadły się na górze w kaplicy sykstyńskiej. Gdybyśmy znali na wskroś jak Raj..... lub Per...... historyę Medyceuszów, jak Wölflin historyę Sforzów, to nam do zrozumienia Leonarda nie pomoże nic. To nam pomogłoby do wytłomaczenia następstwa dzieł gdyby one nie były same każde w sobie historyą lat 12tu, 15tu, zewnętrzną części nam zdadzą, pokażą nam dać katalog dzieł, ale ich samych tą drogą nie zrozumiemy. Jeślibyśmy znali historyę na wskroś jak tylu i tylu którzy pisali o stosunkach Hiszpanii, o Niderlandach, gdybyśmy znali całą historyę kultury holenderskiej jak Jon[Moet] do najdrobniejszych szczegółów, znali całą umysłowość świeczną, znali wszystkich po imieniu i nazwisku jak M....... to to nam do wytłomaczenia Rembrandta jako twórcy nic nie powie, bo to nieświadome bezwiedne z tej wielkiej, wewnętrznej, impulsywnej, żywiołowej konieczności wynikające tworzenie nie liczy się z tem co było dookoła, nie wie tego. – Bardzo mi żal że nie mogę powiedzieć jakobyśmy się w XIX. w. spotkali z takimi ludźmi i bardzo mi przykro że pod tym względem tych którzy nad XIX. wiekiem dalej chcą pracować prowadzę jak gdyby na pustynię. – Przekulturowany

19

wiek w poradach swoich otacza się przede,
mną, wiek który w ostatnich 30 la-
tach nim się podwoje jego otwarty
~~przekazał~~ potrafił przez genialnych ludzi przepytlować
to wszystko co kultura i starożytna i
chrześcijańska dały. Proszę wziąć dzieła
19
Göthego do ręki i przerzucić. Proszę
wziąć tylko jedno dzieło Fausta i
nie już z punktu treści ale końco-
wek, rymów, przerzucić. Widzimy
że on w tem dziele dał index generalny ~~wyczerpał wszystko~~
~~co było od świata starożytnego do~~
wszystkich tych form artystycznych które tylko
świat znał od starożytnych do skrajnie
romańskich i skrajnie nieromańskich.
Te trzy światy starożytny, germański
i romański wchodzą tam w grę, widzi-
my że on w tem dziele wyczerpał
wszystko co tam było, że człowiek
który ogarniał świat cały prawie,
który zamknął XVIII w. a otworzył XIX w.
i który jeszcze do dziś nad tym XIX w.
panuje jeżeli ten człowiek w tem
prądzie swojem w którymby mógł

92

20

najwięcej powiedzieć a koniec sam, powiedzmy, że przy tem daje nam ten cały inwentarz form, to przecież musimy powiedzieć, że to całe ~~położenie~~ otoczenie tego człowieka w którem on tworzył było już tak przekulturowane że nawet on je może właśnie dlatego że on nad tym czasem panował, nie wyswobodził się z tego, tylko właśnie to wszystko do swego dzieła z konieczności wewnętrznej wciągnął. Weźmy do ręki tylko trzeci akt i piąty akt drugiej części Fausta który to w przeciągu 12tu lat stworzył i to uważał jako jedno dzieło (a jednością imponuje to dzieło jest) w takim razie musimy powiedzieć: tylko ~~[illegible]~~ Tytan jeszcze może stać i ponad tą pstrokacizną wszystkich możliwych form, tylko Tytanowi jest danem żeby mimo to przebiło z się jeszcze słowo Goethe. Kiedy po geniuszach przychodzą talenta ludzie wybitni ale mali w obec niego, cóż pozostaje innego jak wieczne i pozorne ~~[illegible]~~ powtarzanie. — ~~Chcę~~ jeszcze

20

jako zdobywca świata, [illegible] zdobywców przyjmujących formy życia i stroje od podbitych

w przeciwieństwie do Fausta nadbym ~~stwoi~~

wymieniam ~~stworzić innego na jedno dzieło. Trecimy~~

Komedye Danta. Niezaprzecznie dzieło które panuje nad swoim wiekiem i kulturą i może jest niewiem czy może jeszcze bardziej ogólniejszym światowym wyrazem tego jak Faust. Jak jedna linia jak jeden typ liściastej rozwija z jednego ziarna i temu wielkiemu umysłowi nawet na myśl przyjść nie może że poza tercyną może istnieć druga forma którąby się mógł wyrazić w tem dziele i poza tem co jest, jest albo proza albo sonet który nie jest niczem innem tylko potrojoną ~~tercyną~~ raz a potem podwojoną dwa razy tercyną drobną. Proszę wymienić to jako jeden zasadniczy fakt dla zrozumienia XIX w. że a priori wszystkie siły impulsywne są wyeliminowane, i że ten wiek zaczyna od stanu przekulturowanego zupełnie, jednostronnem wykształceniem mózgowem, umysłowem (formalizmem) i że wskutek tego ta cała sztuka XIX w. (nie przeczę że były umysły znacznie wyżej dążące — do absolutu —) że ta cała sztuka ekspiruje przez długie lata i wytęża swoje siły w kierunku najfałszywszej ambicyi, to znaczy stworzenia ze sztuki dzieła czysto umysłowego dla którego sztuka jest tylko środkiem a nie celem. —

21

22. Wykład z dnia 10/12. 1901. 94

22/II

Mówiłem już o ornamentyce, o stylu i o sztuce wolnéj teraz idzie o określenie stosunku zasadniczego tych trzech momentów. Ornamentykę określiłem jako tę twórczość instynktową bezwiedną automatyczną prawie, ornamentyka ~~zdaje~~ przedstawia się nam jako najprostszy prymitywny zupełnie wyraz instynktów twórczych plemiennych.

Styl którego embryo leży w ornamentyce dla którego kolebką jest architektura ten jest wyrazem artystycznym pewnéj już stałéj kultury, a jednego stałego społeczeństwa.

Trzeci moment który nas tu głównie będzie zajmować najpierw w swoich bardzo niedostatecznych wyrazach z początkach XIX w. moment sztuki wolnéj, ten jest już wyrazem indywidualności a więc od miljonów niejako przez tysiące do jednostki idą te trzy podziały.

Otóż musimy przejść ~~teraz~~ ujęciowy w ten sposób w pewien organizm te ~~p~~ trzy punkta.

Najpierw kilka słów o ornamentyce.

23

95

23

Ornamentykę postawiłem wczoraj jako ściśle związaną z melodyką ludową wskazałem że to są objawy absolutnie analogiczne które dają nam tu szereg następstw powiedziałbym akordy barw, tu tonów. Dlatego ~~powiedzieć~~ możemy twierdzić ponieważ pewne momenta jeżeli się barwnie powtarzają w pewnych łańcuchach powtarzają się też melodyjnie. To są zupełnie automatyczne objawy, prawie rodzaj oddechu ludzkości i ras. Są badacze którzy specyalnie tej jednej gałęzi się poświęcają ja nie byłbym zupełnie za zdaniem tych którzy pierwotne formy ornamentyki redukują do liczby tak szczupłej plus minus do jakiej zredukowałem styl architektoniczny (mówię zawsze w obrębie świata kulturalnego starożytnego i chrześcijańskiego), Dwu, to trzech może praw. Nie, wątpliwie można odróżnić ornamentykę aryjskich ludów od ludów semickich.

Czy pomiędzy ludami aryjskimi pierwotnie nie było momentów absolutnie wspólnych czy to co dziś nam się zdaje bardzo odmiennem jak ornamentyka bizantyjska

24 albo aryjska przy ornamencie były którejś 96
wspólną całością, o tem sądzić nie można
ale przypuszczam że to bardzo możliwe.
Nie wątpię że rasy mają lub miały orna-
mentykę jedną tak jak tony są jedne
jak są podstawy językowe ras. To jest
jeden organizm ludzki który to wytwarza.
Jeśli wynajdujemy dla tych stylów archi-
tektonicznych najmniejszy czynnik,
to ~~przychodzimy~~ mamy tylko dwa
24 wielkie style na które się ludzkość
zdobyła tj. styl świątyni greckiej
przerzucający się potem na wielkie
społeczeństwo w Rzymie, styl gotycki
tj. drugi złączony łącznikiem 2000 lat.
Powtarzam że jest niesłychaną naiwno-
ścią zarzucać XIX wiekowi że osobnego
stylu nie stworzył ale możemy mu
zarzucić że zagubił poczucie stylowe.
Możliwem jest więc bardzo że taksamo
jak mamy w wielkich formach, zary-
sach tylko dwa zasadnicze pojęcia tekto-
niczne greckie i francusko germańskie
tj. gotyckie, że może w ogóle tylko dwa
trzy prawa w formie odrębnej w ogóle

25 egzystowały tak jak ostatecznie poza 97
dur i moll my w pojęciach naszych
o tonach też wyjść nie możemy.
Chcąc bliżej objaśnić ornamentykę
muszę się przerzucić na tę drugą stronę:
25 melodyki. Wytłumaczę złocego miano,
wiele na punkcie naszego narodu. Stosunki
kultury polskiej były tego rodzaju, że
ona ornamentykę swą własną do pewnego
punktu (która zresztą musiała być
niewątpliwie, widzimy to per analogiam
w narodzie ruskim) że ona ją ogro-
mnie wcześnie około XI, a XII.
w. zatraciła jako twór podobniej archi-
tektonicznej prawie zupełnie. Przez
wpływ architektury romańskiej, orna-
mentyki romańskiej która zresztą nieco
innemi nie są tylko zbogaconemi zdziałanym
zamarzłym na północy stylem
ruskim kleszczowym, a następnie
tą wielką i chyżą falą gotyku. To co
my nazywamy ornamentyką polską
specyalnie prapolską to jest orna-
mentyka gotycka lub renesansowa

26 98

upierwotniona, przeszczepiona, przyjęta napowrót, która jak każda roślina jeżeli w pewnym gruncie może żyć nabywa pewnych swoich specyalnych lokalnych form.

26

Jaki jest teraz krok dalej? Jakie jest przejście od ornamentyki do wyższego pojęcia? Mówi się tak często: ha wielcy kompozytorowie czerpali z naszej ~~[illegible]~~ ludu bezpośrednio brali i uszlachetniali. To – jakby to powiedzieć, to przemienianie poziomki na truskawkę, to niezaprzeczenie było, odbyło się to jest ~~to~~ co się działo już przed Szopenem ~~ale~~ lub równocześnie przez innych mniej, to robił np. Moniuszko Ogiński, Poniatowski, ale jeżeli chodzi o podniesienie momentu zdobniczego (teraz bierzemy tę drugą stronę muzykalności) do momentu czysto osobistego, to musi zaginąć zupełnie i dla tego który go podejmuje, staje się rzeczą obcą i on nie może spotkać z nami naiwnie, ~~[illegible]~~ wziąć znowu tę

99

27

antitezę z sławnej rozprawy Szylera
„Über die naive und sentimentale
Dichtung") on nie może społeczni
jako jeden z tych którzy ją wyrażają
i naiwnie uprawia, tylko on musi
stać w obec niej sentymentalicznie"
wrócić do niej jako do rzeczy dawno
zgubionych i podnosić ją do swej sławnej
Psychy raz na zawsze zniszczyć
ją powiekać w rozwoju wielkim umy-
słowym jako rzecz naiwną. I to
jest bardzo ważne. Dopiero długie dzieje
bardzo głębokiej kultury mogą przejść
nim można taki moment osiągnąć,
tylko naiwnie powiedziałbym automaty-
cznie twórczy przemień na sztuki
indywidualne. Niezmiernie charakterysty-
cznem to jest a można powiedzieć dowodem dla tego co tu chcę powiedzieć
że ten który to zrobił nie nazywał się
ani Ogiński ani Poniatowski ani Moniuszko
tylko ~~Polak~~ Polak który się nazywał
~~Chopin~~ Chopin którego zadaniem był tu
jak artysta a który tkwił w tej

27

[illegible]

28

przerafinowanej kulturze XVIII w. głęboko. Tylko bardzo wysoka kultura może odczuć tę całą antitezę, ten zupełnie pierwotny, ten zapach pierwotnych lasów i tylko na nią on może z taką pierwotną siłą zupełnie oddziałać. Widzimy tu przykład ciągle z tej melodyki ponieważ my analogii w naszym narodzie dla tych przejść nie mamy dlatego, że ta ornamentyka zamarła. Ale mamy inną rzecz. Idźmy teraz do ornamentyki ruskiej. Tam widzimy inaczej. My mamy tylko końce albo analogię z melodyki wziętą, w bizantyjskim ewentualnie ruskich jako nam najbliższej mamy początek tylko dalszego rozwoju nie mamy. Jeżeli naród jeszcze poza stan natury pewnej nie przeniósł, jeżeli on jeszcze w tych wyższych warstwach nie przyszedł do tej wyższej kultury umysłowej, tak długo on sentymentalnie tych rzeczy odczuć nie może on tylko spółczuje tylko naiwnie dlatego

29 on je ~~tylko~~ przetopił na osobiste
walory psychiczne pisząc nie jest
w stanie. —
Naturalnie po falach tonów myśl
prędko biegnie i od pierwotnej orna-
mentyki przeskoczyliśmy do samego
środka sztuki XIX w. i tu na pewnie
chcę uwagę zwrócić. Ledwie kilkana-
29 ście lat przedtem poderwały się te słowa
które nas dziś pisząc każdego wzru-
szają: o pieśni gminna ty arko
przymierza! Ledwie 15 lat temu
zjawił się ten pierwszy umysł który
to odczuł, wszak mu tak ogromnie
bliską i tak niezmiernie już
daleką. Mam wewnętrzne przeko-
nanie że te rzeczy nie idą przypadko-
wo, one mają pewne musowe następstwo
że to tajniki których my dociec
nie możemy, których tylko objawy
widzimy ogniw łączących, w dziwnym
duchowym związku z tym jaki 15-20
lat później powstawa się w sztuce
Szopena o której pisząc i śmiem
twierdzić że ona nie byłaby powstała

102

30

gdyby ten Szopen był naturą
zdzenie polską. Do tego mu[illegible]
przyjść ta o kilkanaście wieków
starsza kultura którą on odziedziczył
od swego ojca żeby to tak namiętnie
odczuć jak on. I znowu mija
20 lat pierwszy raz ale to jest wielka
chwila dla narodu, pierwszy raz
powstaje w trzeciej sztuce która jest
właściwem naszem zadaniem w sztuce
humanistycznej w sztuce figuralnej
~~zdobycie~~ obicie narodowości, powstają pierwsze
polskie typy. Można powiedzieć okrągło
~~około~~ rok 60-ty je po raz pierwszy
widzi: Grottger, Matejko raz pierwszy
dają jeden w postaciach idealnych
czerpanych z przeszłości i źródeł i
własnego Ducha, drugi z lotnych
potomkach swojej fantazyi. Jeżeli
to ubierzemy w ramy krytyki to
łatwo wypracować się między r. 1825 a
1875 zamyka się ta wielka epoka.
My stoimy jej nadto blisko żeby
jej wielkość ocenić która w dalekim
~~większym~~ wyższym sensie będzie dla nas złota

31

103

31

epoką nagłej umysłowości niż ta z XVI wieku. Wracam znów do ornamentyki i innych momentów. Wskazałem jak to się dzieje w ornamentyce bizantyjskiej która żyjąc jeszcze tem życiem narodu, natury w tym stanie natury, została jeszcze mierną, dość, sentymentalnie artystycznie ~~je~~ nie została porzucona. Dziwnie mają się te rzeczy u innych narodów wschodnich. Najpierw naród semicki. One znają w zasadzie zdaje się tylko sztukę jedną, tylko ornamentykę. Wiemy dwie najznaczniejsze żydowską i arabską. Przewaga ornamentyki jest zawsze cechą sztuki żydowskiej. Naprzód to że oni przechodząc do krajów środkowej Europy asymilują się do wszelkiego stylu. Na ~~cmentarzu~~ Kleinseite w Pradze zobaczymy synagogę, na małej stronie w Pradze widzimy wzór dziwnie niespodziany, albo jeszcze dziwniejszą czystość pojęcia gotyckiego. I ta sztuka którą sobie naród żydowski umiał właściwie dopiero zasymilować która jemu była bliższą to dopiero jest barok i o ile ja te rzeczy znam, tak właściwie dopiero w budowach

104

32

32

barokowych powstają momenta z któ-
rych konstruktywny zmysł żydowski
samoistnie się rozwija, ale zawsze
z tą przewalencyą architektoniki. Do tego
stopnia, że nawet momenta konstruktywne
są zdegradowane czysto tylko do momenta
zdobniczego. Jeden z najbardziej interesu-
jących przykładów tego mamy we Lwowie
na tej małej ulicy ormiańskiej z bok w tej
starej synagodze. Synagoga ta zdaje się po-
chodzi z XVI w. co najpóźniej ponieważ
jeszcze ma zupełnie świadome poczucie
stylu gotyckiego, ale on się objawia w ten
sposób, że sufit tego wejścia jest
niski prawie blisko sklepienia natomiast
żebra tj. ten moment konstruktywny
te ~~kona~~ krawędź jest dana drogą tylko
czysto ornamentacyjnie gipsem.
W XVII w. przychodzi to niezmiernie
dziwne oryginalne zlanie się mo-
mentu ornamentacyjnego żydowskiego
z barokiem. My możemy mówić o
ornamentyce gotycko żydowskiej
niewątpliwie, w górnych Wronkach

33 105

w Bolonii, Padwie, a muzeum w Mantui mamy cały szereg żydowskich renesansowych nagrobków, ale właściwie ten element gdzie oni się czują jako bliscy jemu z którym się zrosnąć, to jest barok i przychodzi dopiero w ornamentyce barokowej, przychodzi ta cała profuzja pomysłu ornamentacyjnego a do tego przychodzi teraz w konstruktywnym sensie druga rzecz, niemożność do pewnego stopnia wytworzenia sztuki wolnej sztuki figuralnej a przedewszystkiem plastycznej. Proszę mnie bynajmniej nie zrozumieć. Z tego bynajmniej nie wynika żeby żyd nie mógł być wybitnym artystą ale nie w sensie rasowym bo może być w sensie rasowym tematem ale nie formą. Mamy znakomitego malarza Lej[illegible]

Ten jako artysta jako forma jest zupełnie kosmopolitą jak Heine jest kosmopolitą w swej formie artystycznej - w temacie jest skrajnie hebrajskim.

34. Więc w tym sensie formy rasowej naród żydowski ~~ste~~ w sztuce figuralnej zwłaszcza plastycznej nie stworzył nic.

Analogia dobra jest w narodzie arabskim (znamy tylko z fotografii tę całą ornamentykę arabską z Hiszpanii) i jeżeli w innych narodach semickich wschodnich o ile się one zaczynają z wielką sztuką europejską zjawia się gdzieniegdzie postać człowieka, to nie jako przedmiot tylko jako dodatek jako moment ornamentacyjny tak, mniej więcej jak i jest w sztuce średniowiecznej zjawia się krajobraz. Tak samo jak dla sztuki średniowiecznej ten krajobraz jest rzeczą ledwie zamarkowaną a główną jest moment etyczny umysłowy czy religijny, tam w tamtej sztuce jak w perskiej, tureckiej... jest głównym momentem moment zdobniczy albo krajobrazowy z dodatkiem w którym człowiek stanowi tylko sztafaż, jak gdyby ornamentacyjny dodatek. To jest też cały typ sztuki japońskiej o której później będę mówił.

*Przypominają obyczaj altanek, na malowidłach z Kołów które tu leżą*

Ciekawa jest jeszcze rzecz u innego narodu którym jest naród wschodni chrześcijański, ormiański.

35

Tu niewątpliwie następuje także bardzo dziwna asymilacya stylu. Możemy zupełnie niewątpliwie mówić o gotyku ormiańskim, o baroku o rococo ormiańskim. Weźmy np. choćby ten sławny obraz tej cudownej Matki Boskiej z Kamieńca (który też niby podanie jak tyle innych św. Łukasz malował) a który pochodzi z początku XVI. wieku. Stylizacya liter, t. j. jest niewątpliwie ze świadomością typu gotyckiego stworzone jednakże z odrębnem poczuciem rasowem. Tak samo dzieje się z barokiem który możemy studyować we Lwowie na nagrobkach i jedynym unikatem rococo ormiańskim który mamy jest tylko w Żwańcu koło Kamieńca podolskiego. —

Tyle co do ornamentyki jako momentu pierwotnego. Te rzeczy wszystkie są trudne ale konieczne żebyśmy zrozumieli o ile ten XIX wiek został w tyle poza swymi poprzednikami a mam nadzieję i poza następnymi.

od tej ornamentyki pierwotnej rzeczy płciowej musimy odróżnić zaś drugą ornamentykę pochodną która nie jest przyczyną ale rezultatem pewnego stylu, w której nie leży embryo stylu ale przeciwnie odpadki stylu. Tak np. powstaje w XV. w. ta ornamentyka renesansowa, tak z wielkiego pojęcia stylowego gotyku powstaje ornamentyka gotycka etc. Pierwotnej ornamentyki, nikt nie byłby tak naiwnym gdyby wymagał od XIX w. ale że ta pochodna także zupełnie zaginęła się w tym całym XIX w. aż do ostatnich lat 20tu mimo tysięcy pracujących artystów mimo kilkunastu Akademii tak czynnych jak nigdy poprzednio nie zjawił się ani jeden artysta któryby był w sensie pochodnym stworzył coś choćby do połowy oryginalnego, to przyczyny tego zupełnie odrębnego faktu dla którego w całej historyi sztuki

109

37 analogu więcej, musimy szukać w tych samych początkach XIX w. w tem przekulturowaniu [?] impulsem o którem już mówiłem.

To jest jeszcze co do ornamentyki.

Powiedziałem że w ornamentyce pierwotnej plemiennej leży embryo przyszłego stylu. Niezawsze, przeciwnie w najrzadszych razach i tylko w wybranych osobisto-ściach narodowych dorasta on do pozio-mu stylowego do najwyższego wyrazu artystycznego społeczeństwa.

37

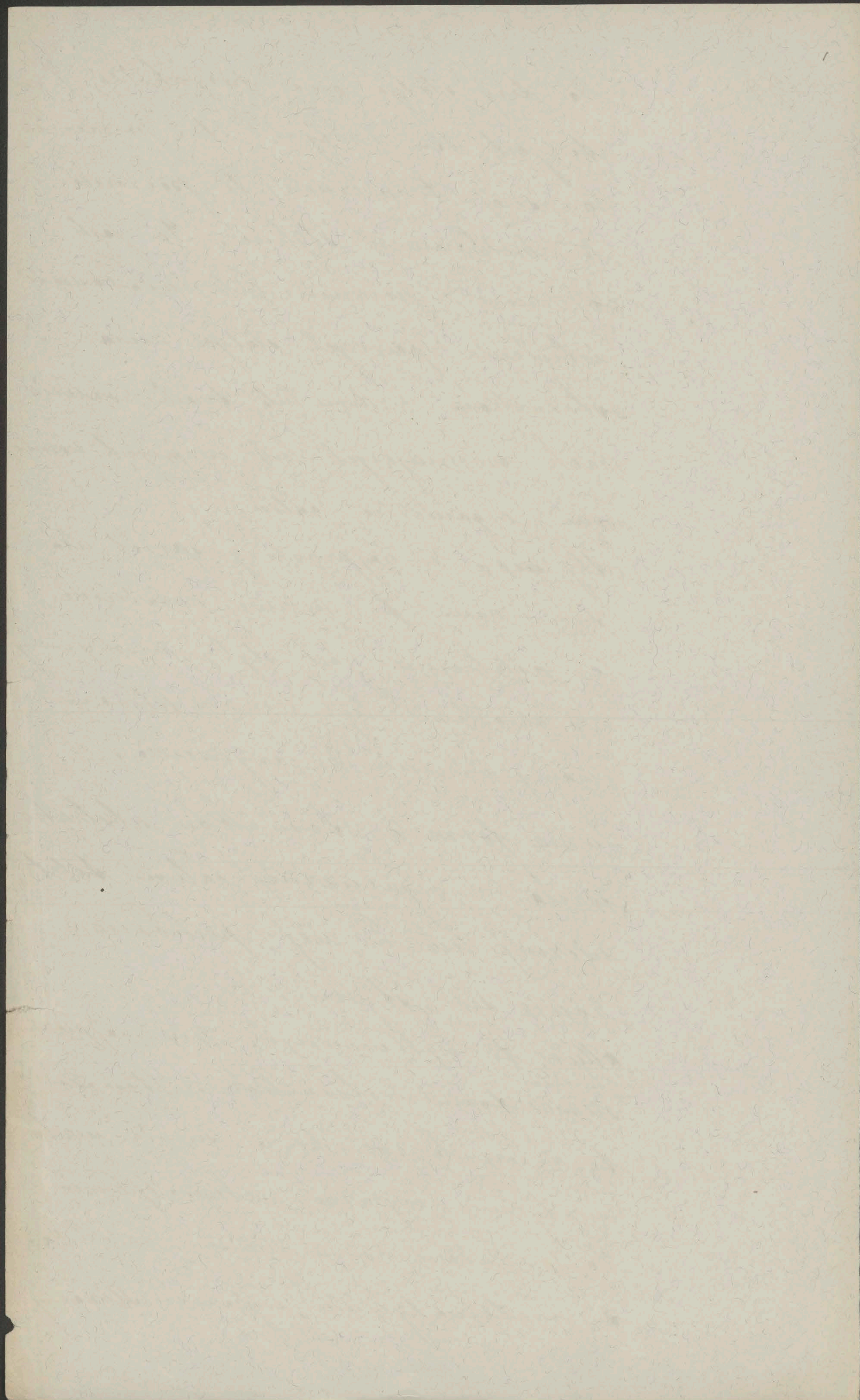
Proszę te rzeczy silnie rozróżnić, że ornamentyka jest wyrazem formalnym czyli artystycznym rasy lub plemienia, architektura jest wyrazem artystycznym społeczeństwa, sztuka wolna indywidu-alności, czyli jeżeli chcemy żeby to słowo „indywidualność" które jest dla nas nieodzownem przy pojęciu twórczo-ści artystycznej, tu zastosować, to możemy powiedzieć: ornamentyka jest wyrazem artystycznym indywidu-alności plemiennej, architektura

38 indywidualności społecznej, sztuka
wolna indywidualności pour...

....... ; —

Z tego embryo przez pudowe, nam bli-
żej nieznane konieczności, muszą
w społeczeństwie pierwiercie duchowo
dojrzałem, przytem ze sobą, o wielkich
zasobach sił, powstają te poczucia tych
wielkich stylów zasadniczych albo
choćby późniejszych tylko ich odmian.
Widzimy więc że czystość z tej
ornamentyce instynkta stylowe że
są ~~poczucia~~ przeczucia stylowe w tej formie jakie
się tworzą tj. np. w tem stulecia który
architektura przechodzi powoli od
romańszczyzny ku gotykowi który
ta świątynia stają się coraz większe
coraz bardziej się wznosi który
nikomu z tych którzy tworzyli styl
przejściowy tak zwany nie marzyło się
że przyjdzie X który z wpadnie na
ten pomysł dźwigającego łuku, więc
że są dalej poczucia stylowe, a
wreszcie świadomość stylowa.

39 Te trzy stałe one przychodzą. I co
to jest ten instynkt, to poczucie
a raczej to odczucie, to poczucie i
ta świadomość stylowa. To jest
odczucie, poczucie lub świadomość
istnienia pewnych stałych miar i
39 stosunków z dwu lub trzech rozmia-
rach normujących lub mających normo-
wać organiczną całość.
Aby móc w najprostszy sposób uła-
twić nam to pytanie zasadnicze
co ostatecznie jest styl, przystąpimy
do określenia tego słowa z którem
mamy wiecznie do czynienia.
Suma form i stosunków abstraho-
wana z organicznej całości tekto-
nicznej lub od niej pochodna
zowie się stylem.
Muszę to wytłumaczyć. Więc najpierw
suma [czyli całości] form i stosunków. Stosunków,
to znaczy ta rzecz która się da mate-
matycznie wyrazić. Niewątpliwie
każda budowa organicznie cała da
się matematycznie wyrazić. Możemy



40 w matematycznym stosunku wyrazić następstwo tonów, wreszcie cały organizm ludzki.) Więc to byłaby rzecz czysto abstrakcyjna gdyby były tylko stosunki.

Ale teraz przychodzi druga rzecz tj. formy. W jakiej formie ten stosunek się wyraża. Przecież każdy stosunek może być wyrażony w dwojakiej formie wcześniej choćby pionowej albo poziomej ten sam stosunek 1 : 3 może być zachowany. Jeżeli położymy kampanilę włoską ze swoim stałym stosunkiem 1 : 15 jeżeli go położymy poziomo otrzymamy otrzymamy słowiańską parterową budowę.

Więc musimy przyjąć słowo o form i stosunków.

Teraz: abstrahowaną. Naturalnie bo to jest rzecz która dzieje się instynktownie naprzód a była bardzo obliczona. Mamy jeden w swoim rodzaju dokument na to, tj. plan dokończenia nawy katedry kolońskiej (a więc z przewodnią locus classicus) odnaleziony

41. w latach 40 tych zdaje mi się u których
widzimy po prostu perfidyę
matematyczną z jaką szczególnie
w późniejszych czasach gotyku
postępowano. Rzecz obmyślana i
odmierzona co do najmniejszych szcze-
41 gółów, obliczona na każdy punkt widze-
nia, opunktowana ze stu punktów
tej idealnej budowy tak że ~~ostatnia~~ on
do pewnego stopnia i co do tej
budowy idzie jako do gotowego, on
widzi dziecinnie okiem zmysłowem, abstrak-
cyjnie zarazem.
U nas się czasem czyta o tych budowach go-
tyckich jako o dzikich pomysłach rozigra-
nej fantazyi - ale co jest tym dzikim
wybrykiem rozigranej fantazyi czy
[illegible] tamta budowa czy ten sąd?
Proszę wierzyć że średnie wieki które
stworzyły filozofię scholastyczną to
były czasy które obliczały tak szczegó-
łowo, które mają to co Niemiec
nazywa die Haarspalterei dopro-
wadzone do ideału, architektura

114

42 późniejsza była z całą samowiedzą
zupełnie z wiedzą techniczną
doprowadzoną do ostatniego rezultatu
tak, że my to słowo „abstrahowana”
możemy śmiało użyć ponieważ
faktycznie jest ta rzecz abstrakcyjna
i artystycznie pomyślana, więc zu-
42 pełnie dająca się abstrahować. —
Następnie mówiłem o organicznej całości.
Ta musi być jako pomysł wielki w jednej
głowie twórczej. Inaczej nie może
być. On ją widzi całą i te stosunki
nawy do krzyży, krzyży do obejścia wyo-
kości wieży, one stoją mu żywo jako
jedna pewna niezmienna całość przed
oczyma. I przedewszystkiem trzeba
wiedzieć, że ta architektura która
może jest najtrudniej zrozumieć, że
ona jest żywotną, życiodajną jak
każda inna sztuka, że ona taksamo
wychodzi z zupełnie organicznych całości
twórczych pomysłów jak rzeźba jak
malarstwo jak twórczość symfoni-
czna itd. —

115

43. Mówiłem dalej o organicznej całości tektonicznej to znaczy budowniczej. Ja to słowo „tektoniczna" skracam, ~~ze~~ słowo „architektoniczna" zobowiązuje nas do rzeczy której nie możemy zawsze dotrzymać, to „architektoniczna" byłaby to tektonika łukowa.

43

My stoimy tu na stanowisku Sempera który jako tektonikę uważał całe budownictwo, to łączenie się części w jedną całość".—

Mówiłem dalej że styl jest sumą form i stosunków abstrahowanych z organicznej całości tektonicznej lub od niej pochodnych.

Kto raz nie zetknął się ze sztuką dawniejszą, temu nie można wytłumaczyć i ten tego nie zrozumie, (my byliśmy w zupełnie wyjątkowem położeniu, my nie jesteśmy w stanie zrozumieć ponieważ tego nie widzimy) że faktycznie tak było że forma architektoniczna naciągała lub rozciągała człowieka, że gotyka

116

44. ciągnęła go wzwyż, barok wszerz, ~~rk.~~ rokoko wychudził i wyszczuplił go, więc widzimy tu paleniczną postać ludzkiej przekształcenia w średnich wiekach zupełnie od architektury. I to mówiłem tylokrotnie że np. postać ludzka w rzeźbie kościelnej XIII i XIV w. jest niczem innem jak tylko humanistycznym słupem. Ona ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ estetycznie tylko daje tensam moment co do góry, a do tego źródło jeszcze mamy te niezmiernie długie szczupłe ręce, długie nogi, ręce ~~i nogi~~ zupełnie paralelnie ułożone, które w wgłębieniach, wnękach zupełnie paralelnych jak gdyby sznury zawieszone obok siebie spadają na dół, tak mamy zupełnie wrażenie żłobionego słupa. Więc to nazywa się dzieło sztuki pochodne od architektury. Równocześnie przy tem stylizowaniu, przy tem dostrojeniu postaci ludzkiej, przy tem stworzeniu jakiegoś łoża Prokrusta stylowego dla postaci ludzkiej, łączy się niezmierna pocztya z postacią

44

45 samą, to jest właśnie ten niesłychany 117

urok sztuki średniowiecznej że gdybyśmy

widzieli tę samą postać z dołu, tylko,

niewiem czybyśmy się mogli dopatrzeć

czegoś więcej jak widzimy w pomnikach

assyryjskich. W chwili kiedy się nam

otwiera twarz, wychodzi ta cała psychi-

45 ka ~~zasadnicza~~ średniowieczna. Ta

malcińka główka na długim ciele bez

żadnego stosunku do niego, ma już swoją

odrębną psychę, forma atoli sama

jest zupełnie warunkowana od formy

architektonicznej. A więc to nazywamy

formą pochodną w sztukach naszych.

Na tem musimy poprzestać! –

Powtarzam więc: suma form i stosun-

ków abstrahowana z organicznej całości

tektonicznej lub od niej pochodna

zowie się stylem.

Dzieła innych sztuk, dostrojone, pomyślane,

poczęte w tem ~~pojęciu~~ poczuciu tego

tektonicznego stylu nazywamy dziełami

stylowemi.

Dostrojenie samowolne w późniejszej epoce

118

46. bez tego poczucia konieczmej zależności od ~~do~~ pewnego stylu a więc po prostu adaptowanie, podkradanie się do tego stylu nazywamy stylizowaniem i takie dzieło ~~~~ nazywamy dziełem stylizowanem.

46

Jeżeli Le Judic rekonstruując kaplicę Notre Dame dobudowując ołtarz starając się uchwycić te cudowne formy XIV w. tak on ten ołtarz stylizuje, jeżeli atoli Jean . . . . . . w katedrze paryskiej tworzy rzeźby 50 lat po stworzeniu nawy (jeden z największych cudów które architektura ludzka otworzyła) to on nie stylizuje tylko tworzy dzieło stylowe. Dlatego też niezbędną ingredyencyą dzieła stylowego jest moment konstruktywny. To jest rzecz zasadnicza.

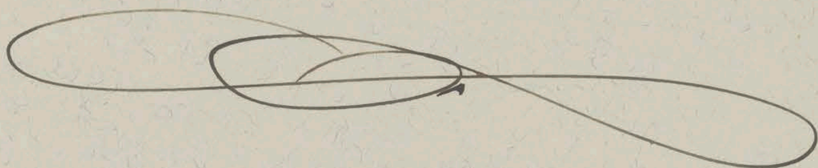
Stylowym ~~dramatem~~ z dziełem w sensie konstruktywnym nazywamy ten, który ma pewną stałą konstrukcyę.

47. 

Stylowem dziełem symfonicznem nazywamy
to, które ma stałą konstrukcyę we-
wnętrzną np. symfonyę Bethovena.
Proszę Państwa od tego odróżnić inną rzecz.
Nie znaczy żeby dzieło wolnej sztuki
malarstwa czy rzeźby (które by) nie było pojęte
stylowo, żeby ono było bezstylowem.
Nie. Co ~~się~~ to jest bezstylowość? Bezsty-
lowością jest stworzenie dzieła z zamiarem
stworzenia stylowego a niemożnością
stworzenia go. Bezstylową jest prawie
cała architektura XIX w. która chciała
być stylową a nie umiała być. Ale
są rzeczy jenseits des Stils, poza
stylem i często najwyższe objawy
duchowe dały się w pracach niestylowych.
Z końcem zeszłego wykładu wymieni-
łem nie ze sztuki ale z poezyi
Fausta. Jeżeli co tak Faust jest
dziełem nie w sensie stylowym
pojętem, natomiast każdy dramat
Szylera im bardziej dojrzewał tem
ściślej (sam jakoby nakładając sobie
kajdany artystyczne) tem bardziej

48 120

stylowo jest pojęty – w najwyższym
sensie o ile by sądzić można
po początkach który więc przy nie
najwyższym, a dziele Dymitr Samozwaniec.



48

49 121

Wykład z dnia 11/12 1901.

49/III

Mówiłem wczoraj że ornamentyka jest głównym wyrazem formalnym poczucia przy instynkcie plemiennego, że w architekturze widzimy wyraz twórczości artystycznej społecznej, że w wolnej sztuce czysto indywidualny. Starałem się też na kilku przykładach scharakteryzować ornamentykę paralelizując ją z melodyką i zwróciłem też uwagę na to, że w narodzie polskim ta ornamentyka może z wyjątkiem jednego stroju ludowego (ale to jest jeszcze bardzo wątpliwe czy on po nie jest tylko degeneratem późniejszych strojów) że ta ornamentyka tektoniczna łączy się z pewnym przedmiotem martwym – budową domów – zaginęła zupełnie i że jako ślad i rudymenta tej twórczości plemiennej została

50 122

nam tylko melodyka. Chciałem

jeszcze raz prosić Panów aby zechcieli

rozważyć jaką to dziwną rzeczą dla

nas prawie zupełnie niepojętą

i nieuchwytną jest, że dobrze tysiąc

lat co najmniej ta melodyka

niemierzona, żadną piśmienną lub

inną tradycyą nie zachowana nawet

nie podana prawie żyje niczem

jak wrażeniami wspomnieniami

zmysłowemi przez liczne i liczne

pokolenia i niczem niezmieniona

o ile sądzić można, niczem nie

zamącona, jedyna nieulegająca się

w wiekach tradycya przechodzi aż

do wieku naszego jeszcze długie

wieki trwać będzie, ale teraz przestaje

być do tego punktu już dla nas

tym momentem ważnym z tego

z tego historycznego punktu widzenia

ponieważ już jest przetopiona

na pojęcia czysto artystyczne

indywidualne. ———

50

51. Dałem potem kilka zrzutów porównawczych z ornamentyki innych ludów tak aryjskich jak i semickich, a co do tej nieudolności wschodniej sztuki (to znaczy chrześcijańsko wschodniej - bizantyjskiej) w punkcie figuralnego tworzenia w obec ogromnej zdolności ornamentacyjnej zdobniczej, to chciałbym zwrócić uwagę na nader ciekawy pomnik który we Lwowie mamy. Mianowicie, w cerkwi wołoskiej z drzwi, drzwiach ornamentami z XVII w. te Odrzwia które przedstawiają nam do pewnego stopnia jeszcze dość pierwotnie (naturalnie podniesioną przez moment renesansowy) ornamentykę ludową w całych Drzwiach.
Na dole atoli widzimy dwie głowy ludzkie wyrzeźbione w profilu z taką nieudolnością z taką dzikością formy że prawie nie moglibyśmy sobie wyobrazić żeby ta sama ręka i to samo dłuto wyrzeźbiło ornamentykę i ~~twarz~~ twarze. Ale tak jest. To znaczy że tam gdzie się zaczyna postać ludzka kończy się zupełnie zdolność cała wiedza cały zasób możności sztuki bizantyjskiej. Starałem się potem

51

52 

wytłumaczyć albo przynajmniej
postawić jako rzecz bardzo prawdopo-
dobną, że z tych momentach ornamen-
tacyjnych drzemią pierwociny stylu.
Księga historji nie jest zamknięta,
my nie możemy absolutnie przewidzieć
a to pewna że nie możemy twierdzić
52 jakoby możliwość wytworzenia się
stylu się skończyła, a z drugiej strony
nie możemy twierdzić jakoby orna-
mentyka ta która do dziś nie
przemieniła się na styl tektoniczny
nie nosiła w sobie zarodka stylu.
Zdaje mi się że tak jak z tych ziarnach
pszenicy które tysiące lat złożone
były w mumiach które nie zatraciły
w sobie siły kiełkowania tak i
z tych pomysłach ornamentacyjnych
nie możemy wiedzieć kiedy i jak, pod
jakimi warunkami zjawi się ten
moment twórczy ta siła kiełkowania
przerzuci się na moment tektoniczny
budowniczy stylowy. To co nam tak
zwany styl bizantyński dał

(i Kto mumie otworzy)

53

to jest zresztą pod względem architektury, nieznanym bardzo obca, że jeżeli patrzymy się np. na naszą cerkiew we wschodniej Galicyi na Podhalu szczególnie, tak interesującą, i patrząc myślimy że to jest przez ludowa albo bizantyńska pierwotna to się bardzo mylimy. Interesującem tylko jest przeniesienie struktury kamieniarskiej na drewnianą ale sam typ tego prostokąta z trzema [illegible], [illegible] 5ma lub 7ma kopułami to jest dwa, trzytysięczna kopia która się cofa do ~~hali~~ Hagia Sofii w Konstantynopolu, która jest budową chrześcijańsko rzymską a jako taka cofa się do Rzymu i stąd kierując się przez Rzym wraca do Grecyi.

Również jeżeli jesteśmy w X cerkwiach naszych i widzimy ikonostasy jeżeli myślimy że w nich widzimy pierwotne formy tektoniczne bizantyńskie również się mylimy, bo

54. to jest sztuka zrenesansowana
w trzech czwartych i zrenesansowana
także w malarstwie. Ja przynaj-
mniej w Galicji i Bukowinie i
w tych najważniejszych pomnikach
Rumunii nie znam żadnego pomni-
ka o którem powiedziećby można
54 że to jest czysto bizantyńska
sztuka i już rzeczy powstające od
r. 1550. zawierają w sobie coraz
większy procent aż do 3/4 tych (prawie) ingre-
dyencyi renesansowych i to albo
renesansowej wziętej wprost z Południa
z Włoch do południowej Słowiańszczy-
zny do Bułgaryi (to jest bardzo
ważny moment) albo renesansu
który przeszedł przez Alpy i przyszedł
tu z Niemiec. Zwracam uwagę
zwłaszcza rzeź, ryt, drzeworyt, miedzio-
ryt Niemiec jest tym wielkim
nauczycielem tych mnichów tutaj
Ktoś mi nieraz stawiał historyk sztuki
i mówił: oto są pierwociny sztuki
bizantyńskiej. Zupełnie nie.

Widzimy jak mało tego jest. W jednej zwykłej nawet, w rękawie chłopki jest daleko więcej pierwotności, siły zdobniczej, tych kontrastów barwnych niż niejeden w ilu sławnych ikonostasach. Jeżeli z tego punktu historycznego, stając na punkcie czysto plastycznym sądzić będziemy to musimy powiedzieć że prawie najlepsze w 3/4-tych są już sztuką zdegenerowaną, a to zdegenerowaną, ponieważ ona nie nabyła wciągając w siebie te pierwiastki renesansowe najlepsze ich strony t.j. humanistycznej. Ona nabyła formy ale ten wielki moment psychiczny ta iskra do sztuki bizantyjskiej nie przeskoczyła. A jak ważnym i zasadniczym momentem dla ogarnięcia tej całej architektury bizantyjskiej, pseudobizantyjskiej chciałbym zwrócić uwagę na Kreml o którym się zawsze mówi że tu jest ten raj z którego ta cała progenitura sztuki wschodniej wyszła został zbudowany przez Włochów, i to w czasach wczesnego renesansu. —

55

56 

Wskazałem więc na to że z tej ornamentyce Drzewnie ta siła kiełkowania z której wytworzył się potem styl których mamy dwa główne i pierwotne cały świat (który jest naszym) ogarniające tj. oskrzydlona perypteralna świątynia grecka i styl gotycki; tak że jeżeli

56 abstrahujemy od klasycystycznych kie-, runków to rzeczy ~~mamy~~ tyż poprostu powtarzania lub kopiowania świątyni greckiej przeniesienia jej na północ tak z naszej chrześcijańskiej kultury mamy tylko jeden oryginalny styl ale też całkiem swój tj. gotyk.

On jest sumą dziwnego zbiegu koncentracji powiedziałbym postrzelenia tylu sprzyjających warunków jak żaden z innych ich nie nalicza nie może i wskutek tego pewnej oryginalności nie wykazuje.—

Powiedziałem wczoraj przy końcu wykładu że słowem styl określam tę sumę form i stosunków abstrahowaną z organicznej całości tektonicznej lub jej tworów przyrodzonych,

5^a f

że działanie w tym kierunku artysty-
cznym nazywa się działaniem stylowem
że działanie leżące poza epoką w tenden-
cyą zrobienia rzeczy podobnej, zasy-
milowania, nazywamy stylizowaniem
że twór tektoniczny który musi być
stylowym (bo to jego kość pacierzowa)
który nie dorósł do momentu stylowego
nazywa się bezstylowym, że to by-
najmniej nie jest to implicite
koniecznością każdego dzieła sztuki
żeby ono było dziełem stylowem.
Zawsze trzeba pamiętać o tem że to jest
tylko koniecznością architektury, że
jako przykład a contrario przytoczy-
łem Fausta który z pewnością rzeczą
stylową nie jest, ani nie może być
ponieważ on w tym ogromie z tej
masie duchowej tego życia ciągnie
się przez 60 lat i daje nam prawie
inwentarz nietylko wszystkich form
obcych ale wszystkich które wielki
jego twórca w ogóle przeszedł, z którymi
się zaprzyjaźnił i że tam tym

5f

momentem który tworzy to dzieło nie jest ta konstrukcya wewnętrzna tylko ta konstrukcya idei, nie jest to całość dzieła w sensie konstrukcyjnym artystycznej, tylko jest to całość w sensie czysto idealnym. —

58 A teraz wróćmy znowu do tej wielkiej chwili która zawsze o jakiej tylko epoce rozwoju sztuki będziemy

głębiej mówili zawsze musimy mieć na pamięci jako jeden z punktów wytycznych całej naszej teoryi tj. o tej chwili powstania stylu gotyckiego. Najpierw aby taki styl mógł powstać kilka warunków było absolutnie niezbędnych. Pierwszy i najważniejszy: Ponieważ jak ten styl gotycki tak jak każdy inny styl wytwarza się przy budowie idealnej która chce iść ponad potrzeby życia, rodziny ponad konieczności codziennej a która u każdych wielkich organizacyach jako wyraz całości uczucia taką budową może być tylko świątynia, kult, więc że ten gotyk może

59 powstać tylko w społeczeństwie o
religii jednej, że wszystkie inne
warunki jeżeli sprzyjały i po tych
przypuściwszy z XIII, XIV w. nie był
powstał i żeby wszystkie warunki były
sprzyjały, gotyk po reformacyi abso-
lutnie nie mógłby być powstać
i nietylko że nie, ale ten który został
przechowany poprostu jak grzyby
pod uderzeniem siekiery rozpadł
się na dwie połowy bardzo interesu-
jące, na gotyk katolicki i na
gotyk protestancki. Dana w jednym
odniesieniu coraz silniej się wytwarza-
jąca i zamarkowanie kultu wytwo-
rzyło i wytwarza z coraz większą świado-
mością odniesienie architektoniczne.
Kościół gotycki protestancki jak
każdy kościół p. jest kościołem kazno-
dziejskim, kościół gotycki katolicki
jak każdy kościół jest kościołem
dla kultu. To jest ogromna
różnica. W kościele katolickim
wszystkie punkta zbiegnie idą

59

131

60. 132

ołtarzowi; w kościele protestanckim takiego punktu zbiornego ~~tu~~ takiego duchowego centrum nie ma, jest kazalnica, albo jest to miejsce raczej, (kazalnica była tylko z początku potem została zniesiona) z którego pastor przemawia a więc do którego te punkta akustyczne, całe au placement, cały rozkład kościoła stosować.

60

Kiedy np. gotyk do pewnego punktu w architekturze protestanckiej prawie nie wymarł (około 18 wieku lub drugiej połowie XVII w. były bardzo długie pauzy między budową gotycką jedną i drugą), ale bądź co bądź ta tradycya prawie jest, mamy w gotyku katolickim po pierwszych bardzo interesujących ruchach jezuickich ~~ju~~ chcących sięgnąć napowrót do tego przedreformacyjnego ludowego popularnego stylu, bardzo ciekawych kilka budynków nad Renem (kościół Jezuitów w Kolonii) przychodzi pauza, jeśli mamy

61

133

na oku wybitnie budowy więcej jak dwunastkowa. Z tym całym momentem barocco i kontrreformacyi przychodzi ta wielka fala która bije przez Alpy aż na północ, przychodzi ten kościół barokowy w swoich najrozmaitszych odcieniach. Z jednej strony (wagi) powagi, siły, energiczny taki jaki daje Juvara z drugiej wybujały jaki daje Bernini.

61

To są te dwie ostateczności. Potem przychodzi rococo. Są bardzo słabiutkie próby interesujące gotykowe w drugiej połowie XVIII w. tj. podczas największego wybujania rococo a dopiero z tym wielkim zwrotem ku katolicyzmowi połączonym z romantyzmem i zwrotem ku średnim wiekom w pierwszych dziesiątkach XIX w. poczyna się to odżycie, to odrodzenie gotyku, z początków bardzo naiwnych i poetycznych to potem zaraz przez tę nieudolność techniczną XIX w. zupełnie zteoretyzowanej i zszablonowanej.

62. Więc wytłumaczyłem dlaczego przede-
wszystkiem musiała być jednolitość
wiary. Potem ta jednolitość wiary
musiała być jedyna, musiała być
supremacyą, tolerancyą wykluczającą
wszystkie inne. Potem tum który
powstawał musiał być punktem
centralnym ówczesnym, nie mogła
się obok tego wznosić świątynia dla
innego wyznania, tylko wówczas
kiedy była jedna niewątpliwie panująca
i głównie uprawniona jedyna religia
tylko na tej ekskluzywności i
jedności religijnej mógł ten
gotyk powstać. To są dwa
warunki, a teraz trzeci: ta
niesłychana centralizacya całego
życia gdzie go tylko dotknąć na
peryferyi w kościele. Jeżeli weźmiemy
te rzeczy a contrario z punktu
XIX wieku, kiedy widzimy że to
życie rozpada się i trzeba jego
najważniejszych momentów
szukać po akademiach, w uni-

62

63 wersytetach od kościoła niezależnych zwłaszcza w laboratoryach przyrodniczych, w giełdach, w parlamentach gdzie powstaje tyle rozmaitych punktów ciężkości, tyle odrębnych interesów, gdzie poprostu bierze się historyę na akcye i składa się ją z najrozmaitszych warunków życiowych, gdzie

63 niema tego ἓν καὶ πᾶν którem jest kościół w średnich wiekach – tam bez tej jednolitej wszystko ogarniającej wielkiej genetycznej całości, absolutnie gotyk nie mógłby powstać. Z tą centralizacyą łączy się i ta koncentracya tych dwu jedynych władz które znały średni wiek tj. kościoła i cesarstwa. I ten może jeden z najgłówniejszych symboli może nie powiedziałbym ale może znacznik stenograficzny na wytłumaczenie tego stosunku te dwa ze sobą skrzyżowane miecze którymi pieczętował się kościół i cesarstwo, to daje nam pojęcie

o zbieżności tych dwu linii; a potem jak te znowu w kościele te wszystkie interesa najważniejsze światowe wówczas się zbiegają. A do tego przychodzi jeszcze jedna rzecz, zdolność wytworzenia wielkich
64 konstrukcyi. Tu już przychodzą te siły genetyczne których my momentem historycznym kulturalnym już wytłomaczyć nie możemy. Tu już przez te ciemniutkie kanaliki tej rośliny biją soki życiodajne w górę. Jeżeli z tych momentów wszystkich, z tej jedności religijnej, z tej ekskluzywności w obec innych wyznań, z tej supremacyi, z tej centralizacyi życia kościoła i tej koncentracyi najważniejszych momentów światowych w kościele, wydzielimy te powiedziałbym oznamowiny ~~religijnego~~ realnego, politycznego, społecznego życia i weźmiemy tylko dla tego eksperymentu

65

chemicznego tę część która zostaje,
i jak weźmiemy jako reagens
moment twórczy, to w takim
razie widzimy że ta część która
jest przedmiotem tego badania
chemicznego rozpada się po w tym
procesie chemicznym na dwa
składniki. Warunkiem ich jest
ta zdolność wytworzenia wielkiej
konstrukcyi i idealizowanie tj.
wyjście ponad przypadkowe widzenie
tylko, tego jednego spólnego mia-
nownika. Więc jeżeli oddzielimy
te szumowiny realne i weźmiemy
teraz podstawę umysłową, to ona
nam się rozpadnie na dwa składniki.
Jednym jest wielka konstrukcya
filozofii scholastycznej uchwytna
tylko umysłowo, drugim to jest
styl gotycki. Tak więc ta
cała umysłowość północnej
Europy się rozkłada. Jedna jest
uchwytna tylko drogą zupełnie

65 abstrakcyjnego myślenia, druga 138
natomiast jest z swoich pierwiastkach
konstruktywna i ~~estet~~ estetyczna (to znaczy
estetyczna nie piękna, to jest tylko ~~tee~~
ostatni punkt dojrzewania to jest
tylko ten sierpień w rozwoju pewnej
66 epoki sztuki). – Ale ten moment
estetyczny to jest przystępny, uchwytny
czyli spostrzegalny, przez który możemy
widzieć, którą trzeba po prostu przy-
swami uchwycić, zrozumieć.
Tak powstaje ten styl, ten jedyny
styl który cały świat chrześcijański
i kultury chrześcijańskiej z nierozłącznym
pojęciu nam dał. W żadnym
innym który w naszej epoce chrześci-
jańskiej powstał lub rozwinął się
lub przemawiały się momenty konstru-
ktywne, ~~tego idealnego szkieletu~~ moment tego idealnego szkieletu
tak się jasno nie wyraził, ~~tak~~
żaden z innych stylów nie jest tak
wyłącznie konstruktywny jak gotycki.
Niestety w szczegóły dłuższego tak jest
wchodzić nie mogę tylko ~~ż~~

67

jedno chciałbym powiedzieć. Kiedy w baroku o stylu przedgotyckim względnie w romańskim tak jak on był pierwotnie ten moment dekoratywny, ten moment złudzenia oka zewnętrzną dekoracyą, zdobnictwem, ten moment umilenia się oku, przypodobania się mu grał bardzo ważną rolę, tak tu widzimy przedewszystkiem z tą ogromną energią podjęte zadanie rozwiązania nowego motywu konstruktywnego, to znaczy ażeby ile możności wielkiej przestrzeni ~~być~~ ile możności jak najwyżej, ile możności ~~jak szerokiej i wysokiej~~ jak najmniejszym kosztem to znaczy o jak najsłabszym murze przysklepić. Oni to co będzie oni to muszą, oni są w małem mieście, malutki plac został tylko dla tej budowy dany, idealność każe żeby ten kościół wznosił się ponad całe miasto realne stosunki wymagają równie energicznie, te ustawiczne pożary

140

67

(miasta były w 3/4 drewniane) wymagały aby kościół był murowany a następnie żeby dachem szedł ponad inne dachy, przychodzi teraz jako pierwszy agens ten pierwszy raz wówczas z całą świadomością wyrażający się moment

68 i motyw pionowej konstrukcji. To jest coś z czem się trzeba liczyć, to jest ten ferment na którym się wznosi gotyk i to jest może to jedno ziarnko które pęka i kiełkuje Bóg wie jak długo już w tej ornamentyce narodów romańskich i germańskich żywotnych. —

Takie są zdaniem mojem warunki zewnętrzne i wewnętrzne które dają ten epokalny moment po stronie tego najwyższem znaczeniu, które dają styl gotycki. Kiedy potem przychodzi renesans[29] to jest bardzo ciekawy przypadek i ważny też dla historji sztuki że kiedy w chwili najwyższego rozwoju renesansu tworzą się równocześnie te wielkie fabryki

141

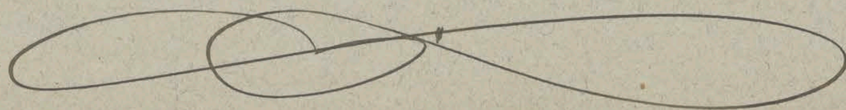
68

69

polityczne, który ten polityczny przewagą domowy małych państw ginie, powstają te wielkie monarchje i Karol V i Franciszek I zaznaczają niewątpliwie kulturalną stronę sztuki nieznacznie. Przychodzi więc potem ta konstrukcya to coraz silniej i coraz bardziej skrajnie i im bardziej na dole przez filozofję zaczynają się wiercić te tunele pod nią, tem ona samowolniej chce przejść. Ale potem przychodzi dalej to rozpadanie się wskutek rewolucyi, rozpadanie się tej jednej masy która miała zewnątrz pozór jednolitości na stany i zarazem wskutek wojen napoleońskich to rozejście się jednej kultury wspólnej na pojedyncze narody, jak się na pierwsze wówczas wytworzył styl którego pierwszym warunkiem jest jednolitość, jedność, ekskluzywność. Wszystko a contrario dzieje się z wieku XIX tym. Stany się rozpadają, rozchodzą się narody, występują same pojedyncze i sprzeczne po największej części

z sobą interesa umysłowe, polityczne, narodowe, strony decentralizują się zupełnie. Więc chcąc wytłumaczyć przejście, ten ważny moment, wytłumaczyliśmy sobie a priori z góry tę całość nie, możliwość wytworzenia się stylu w XIX wieku i już w ten sposób ustaliliśmy sobie znaczne zadanie następnych wykładów. —

Teraz będzie nas interesować droga prowadząca prostą linią od stylu do wolnej sztuki: Jeżeli ornamentykę liczbujemy jako jeden, styl jako dwa, to drogę od 2 do 3. będziemy musieli poznać. I tu jako tym środkiem łączącym te dwie rzeczy pozornie ze sobą zupełnie przeciwne okaże się nam rzeźba i to nietylko w sztuce chrześcijańskiej ale także w tej sztuce greckiej. —



71.

# Wykład w dniu 16/12. 1901.

71

Mówiłem w przedostatnim wykładzie jak rozmaite czynniki wpłynęły albo położyły grunt nie pod gmach ale pod możliwość dopiero powstania stylu odrębnego takiego jaki mamy w gotyku. Mówiłem w ostatnim wykładzie jak ten silny umysłowy reagens do tego gdzie on się wmieszał, do tych warunków, ten styl rzeczywiście wytworzył, jak ~~ten~~ duchowy antecens do tego był potrzebny, wskazałem następnie jak potem w rozwoju wiekowym przy końcu XVIII. w. przyszło to jakby powiedzieć prawie zwietrzenie tych pokładów, to rozłożenie się pokładów na pojedyncze warstwy poziome t.j. społeczne i pionowe t.j. narodowe, jak tem samem wszelka możliwość myśli nawet

72 wytworzenia się odrębnego stylu
była z góry usunięta. Nasuwa się
atoli pytanie czy z końcem XVIII,
czy na początku XIX wieku nie było
skąd inąd płynącej wielkiej siły
łączącej, któraby dała dla prądów
artystycznych, dla tendencyi różnych
72 twórczych stałego kierunku i czy
może drugą wewnętrzną drogą, może
pewnego krystalizowania się z ze-
wnątrz ~~ku~~ wewnątrz, nie byłoby
możliwem wytworzenie się takiego
stylu.- Zdawałoby się prawie że
tak, ponieważ od połowy XVIII. w.
już działał jeden z największych
twórczych duchów (jeśli wolno
mówić z życiu umysłowem
historycznem o twórczych duchach)
~~to~~ jeden z najsilniejszych duchów
twórczych Winkelman i zdawało się
że w tym wielkim świecie który
on daje w tym renesansie greckim

145

73

że on stworzy dyrektywę - nie może wprost przez architekturę starożytną która porzecież nie była powszechnobecną, ale z tych wielkich już wówczas pierwszorzędnych dziełach rozsianych po pierwszych muzeach już z końcem XVIII. w. jeszcze z takim mozołem i takim gwałtem równocześnie przez Napoleona sprowadzonych zwłaszcza do Paryża i niektórych muzeów niemieckich do Westfalii itd. Czy w tym czystym blaskiem obcowaniu z temi wielkiemi dziełami wyjętemi z pod ich słońca albo ~~z pod~~ ziemi gdzie one tak długo drzemały, czy tam nie leżały nietylko zarodki ale po prostu przykład, linwa z której te disiecta membra mogły znaleźć spólną drogę. Otóż tak nie mogło być i tę kwestyę musimy

74 tu rozwiązać stanowczo i tu musimy rzucić okiem wstecz trochę ku sztuce starożytnej a to nam ułatwi bardzo zrozumienie Winkelmana i wartość względną (o bezwzględnej nie mam czasu ani zamiaru teraz mówić) którą sztuka starożytna miała lub mogła mieć dla kończącego się XVIII. a zaczynającego się XIX wieku, dla momentu wytworzenia stylu. Tam przecz leżą zasadnicze odmienności. Co do potencyi nie co do myśli samej niewątpliwie my i staro-żytność mamy te same przejścia ewentualnie i starożytność miała te same przejścia od ornamentyki niemej bezprzedmiotowej to znaczy nie mającej stałego przedmiotu, beztreściowej, do stylu, od stylu do wolnej sztuki ale ta linia falista

74

75 147

zaczęła się o wiele niżéj i o wiele wyżéj się skończyła tak, że jeżeli byśmy sobie tę linię wyobrażali jako idącą od 0 do 100 (t.j. gdybyśmy postawili ornamentykę najniżéj a sztukę wolną najwyżéj) to musielibyśmy sobie powiedzieć że o ile ślady dziś są (i o ile ja te rzeczy rozumiem) że u sztuce starożytnéj zaczęła się zaraz od 30 a skończyło na 60. To znaczy nigdy stara architektura nie była tak czystym nadludzkim (zaraz usprawiedliwię to słowo) stylem jak on był w średnich wiekach, nigdy ta sztuka wolna nie była tak wolną tak niezawisłą od architektonicznéj jaką dał XVI wiek i jaką ją próbują wskrzesić ostatnie lat dwadzieścia. —

Tu rzeczy leżą zasadniczo inaczéj. Najpierw tedy o sztuce starożytnéj.

75

76. Komorska 76

Sztuka starożytna wychodziła nie od pojęć abstrakcyjnych, nie od ideałów instynktowo odczutych albo odziedziczonych po pogańskiej rasowej ornamentyce, dla niej monadą, miernikiem, najprostszą działką było ciało ludzkie, ona z góry od momentu figuralnego wychodziła, ona mierzyła ciałem ludzkiem, do niego ~~się~~ wszystko odnosiła, tą monadą tą miarą artystyczną umysłowej, duchowej i religijnej twórczości był człowiek. Wszystko ku niemu zbiegało, od niego wychodziło i skoro się musimy tu ograniczyć specyalnie do rzeczy artystycznych, to na to mamy klasycznego świadka, na to mamy dowód tak niezbity, jakiego my dla średnich wieków znów w swoim sensie przytoczyć

149

77 nie możemy. Wiadomo że żyjący
z końcem II i początkiem III w. po
Chrystusie przy chrześcijańskiej Vitru-
vius Polvio architekt rzymski
jest tym wielkim kodyfikatorem
sztuki całej a przedewszystkiem
77 architektury starożytnej, że on,
człowiek który stał już na schyłku
tej sztuki ujął ją do pewnego
stopnia w wielki ogólny kodeks
znając ją dokładnie przebywszy
długie długie lata w niewoli
greckiej tj jakko zawistny a nastę-
pnie jako wyzwoleniec w Rzymie
i zaraz w pierwszej części swego
dzieła „de architectura libri X"
mówi w rozdziale pierwszym
księgi trzeciej ~~nas następujące~~,
wykazując naprzód konieczność
stałej miary tj. stosunków pojedyńczej
części architektury (a wychodzi zawsze od
ideału, od świątyni) nas następujące:
„Namque non potest . . . . . . .
do exactam rationem.

78 — 150

78

„Nie może bowiem budynek jaki-
kolwiek mieć skład i ład wewnętrzny
ustroju swego, chyba żeby miał ten
skład rzeczywisty według członków
ciała człowieka normalnie ukształto-
wanego."

Dalej mówi: „corpus enim . . . . . .

. . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . ."

„Ciało ludzkie bowiem natura stwo-
rzyła w ten sposób, że ono mierzy
od szczytu czaszki do podbródka....."
tyle i tyle;" potem przychodzi
wyliczenie tych miar bardzo szczegó-
łowe, a potem wymieniwszy zasa-
dnicze rozmiary ciała ludzkiego
mówi: „Reliqua quoque membra-
. . . . . . . . . . . . .

— responsa

79 „Tak główne części ciała i inne części mają tensam stosunek do ogólnego składu którym posługując się (to znaczy do którego stosując się) najsławniejsi malarze i rzeźbiarze wiecznej nieśmiertelnej dopięli chwały, w podobny więc sposób także części składowe świątyni mają mieć jak najbardziej szczegółowo odpowiadający stosunek do swoich pojedyńczych części dla symetryi całości." —

79

Przy końcu rozdziale mówi: „Ergo si convenit . . . . . .

distributiones —

151

152

80. „A więc jeżeli pewnem jest że pojęcie liczby wyrosło nam w ogóle ze zrozumienia i zbadania ciała ludzkiego" (to znaczy że ciało ludzkie jest tą łopiką, tem jakby powie, dzieć, tym ciałem ogólnym z którego pierwiastek liczby został dopiero wyzyskany na którem uczono się po prostu), więc skoro to już pewnem jest, jeżeli ze stosunku pojedynczych członków do całości ciała ludzkiego ten numerus, ten skład jasno wypływa, wynika więc z tego pewność, żebyśmy szli za przykładem tych którzy także i budowy dla bogów nie, śmiertelnych podejmują tak samo jak gdyby części ciała ludzkiego, ażeby w ten sposób powstał skład całości w normalnym sto, sunku do części pojedynczych! –

80

A więc od tego kodyfikatora

153

81 dowiadujemy się jako od klasycznego
świadka, że ciało ludzkie było
normatywą, było stałą i ustawiczną
korektywą wszelkiej
sztuki starożytnej a przedewszystkiem
tej, której momentem zasadniczym,
podkładem jest styl, t.j. archi-
81 tektury. W niczem to nas tak
bardzo nie uderza jak w tym
momencie znowu a contrario
który np. ze skrajnej stylizacji
właściwie skrajnego poczucia
stylu jest w gotyku przytoczyłem,
mianowicie w rzeźbie, łączącej
się wprost z architekturą a tą
częścią rzeźby która się łączy
wprost z architekturą, która
spełnia wprost architektoniczne
funkcye to są naturalnie
humanizowane podpory czyli
karjatydy. Otóż najdawniejsze

82 dotąd nam znane karjatydy
co prawda z epoki "dor" późniéj
już po Peryklesie datujące,
mamy na świątyni Erychtejón
w Atenach. Na tem Erychtejón
o którem wiemy że zostało do
pewnego punktu podczas wojen
perskich bardzo zniszczone, że
po wojnach perskich wprawdzie
odbywały się libacye ale tylko na
zgliszczach starego gmachu i do
któregoż mamy dwa dokumenta
z roku 409 z przed ery naszéj,
które nam mówią że Erychtejón jeszcze w tym
czasie skończone nie było, otóż
na tem Erychtejón na południowéj
części jest mała przybudowa
(mniejsza jak połowa téj sali)
wolna, w pojęciu tem co średnie
wieki nazywają loggia tj.
otwarta hala podparta sześcioma
humanizowanymi słupami

82

83 czyli sześcioma karjatydami w kształtach pełnych od stóp do głów postaci kobiecych. To są najdawniejsze karjatydy i one dają nam wprost klasyczną miarę ciała ludzkiego tak jak ją znajdujemy w rzeźbach o 100 lat dawniejszych lub 100 lat wcześniejszych, czyli że tutaj ten twórca architekt nie może nawet pojąć jak gdyby styl posługujący się ciałem ludzkiem jakby częścią architektoniczną mógł od tego ciała ludzkiego wymagać coś innego jak tylko jawnego estetycznego wyznania swoich własnych stosunków i swoich kształtów. To jest niezmiernie typowy przykład, proszę to dobrze zapamiętać! A więc spełniające funkcyę architektoniczną

83

<dźwigające pozornie stosujące się do całego stylu mamy te 6. karyatyd w kształcie ciała kobiecego pełno ubranych z lekka stylizowanych w normalnych zupełnie formach ciała greckiego.>

Cóż się dzieje w gotyku? Tam przy słupie, przy filarze już samym przez się niezmiernie skombinowanym

84 wznosi się w wysokości mniej

dwu wysokości ludzkich tj. 3 1/2

metra mała konsola i na niej

stoi statua wolna żadnej funkcji

architektonicznej nie spełniająca

„Selbstzweck" jako czysty postu-

84 lat piękności (że użyję słów Burck-

harda). I cóż? Zamiast że

wiena do spełnienia żadnej

funkcji zdawałoby się że jest

pierwszym tu warunkiem może

danie normalnych miar i

stosunków ciała ludzkiego, ale [Tymczasem]

co robi ten stylista i rzeźbiarz?

On daje kształty czysto prostopadłe,

tektonuje całą fałdzistość tego

długiego płaszcza na wzór i

podobieństwo kolumny. Te

fałdy chowają się, występują tak

prawie jak (wręgi [gzyby]) słupów, nie,

tylko że nie są miary i stosunki

85 normalne ale one idą do wysokości

[jak] 9, [lub] 10 : 1 (tj. stosunek długości
ciała ludzkiego do długości głowy)
i jeszcze co więcej, to nie jest
ciało i on wie o tem bardzo
dobrze że to nie jest ciało.

85 Tam ~~to nie są~~ żadna z tych części
fizycznych organicznych nie spełnia
swoich funkcyi anatomicznych.
[Te nogi nie stoją] (To nie stoi,) te ręce nie nosiły i
nie działały, to jest tylko jak
gdyby typika, abstrakcya, jak
gdybyśmy powiedzieli że człowiek
zamknąwszy swoje oczy albo
z ciemnicy więzienia ujrzawszy
jakiś dziwny twór, powtarza go
sobie w pamięci i mimowoli
go sobie stylizuje. Ręka ta
nie działa, ona tylko podkreśla
psychiczne znaczenie oka
ona nic nie mówi jak gdyby
słowa : zaprawdę, zaprawdę powiadam

158

86 wam – tylko to co ta statua
powtarza, jest tylko świadkiem
potwierdzającym słowa tej statuy,
ta ręka o kształtach nienormalnych,
równa, nieskończenie długa bez
zagięcia żadnego bez modulacyi,
bez arteryi, podnosi się prosto,
86 padła tak jak statua sama i
w tej głowie samej dopiero mamy
całe wrażenie czysto psychiczne,
ten wyraz nieskończonego sku,
pienia, błogości wewnętrznej,
tego uczucia wyższego (nie tego
co my nazywamy nadziemskiem)
tego uczucia nadludzkiego, nad,
światowego które wynika dopiero
z tego, że wszystko co jest cielesne
zostało poniekąd wyeliminowane
jako materya drogą stylizowania.
To są rzeczy zasadnicze i
wskutek tego ~~mamy~~ my prawie

87 kwiatu zupełnie nie widzimy
nie widzimy łodygi ani kielicha
a tylko samą woń czujemy
która gdzieś na górze niewi-
dzialnie nad kwiatem drzewa
zrobionym z stylizowanym nie-
87 wiem z jakich materyi fałszy-
wych ulepionych, prawdziwa się
unosi. I to jest ta nadzwy-
czajna typika duchowa średnich
wieków, że one wiedzą bardzo
dobrze że to nie jest ciało. I
proszę, tensam człowiek może który
to robił, tensam architekt który
daje taki styl skrajny nadludzki,
nie licząc się zupełnie z pojęciami
z psychą ludzką, zostawia nam
książki swoje, rysunki swoje
gdzie mamy zadziwiające dowody
żywości pojęcia ruchu i typiki
ludzkiej. Więc to nie jest

nieświadomości tak zwanej prawdy, tylko to jest pogardzenie nią na korzyść żywiołu, momentu innego wyższego.–

88

Jeżeli stajemy przed taką rzeźbą, jeżeli wzrok ku górze się posuwa powoli po tych fałdach nie ~~dających~~ znajdujące prawie miejsca spoczynku i wprost idzie ku górze, kiedy jeszcze ta ręka podniesiona jeszcze dalej, jeszcze silniej ten ruch podnosi, jeżeli widzimy tę postacie z tymi szerokimi złotymi szlakiem który się kładzie jak gdyby był ze spiżu bez żadnego zagięcia, jeżeli on idzie ku górze po tych fałdach jednobarwnych po tej postaci, zdaje się że mimowolnem staje się wrażenie które ona nam pozostawia abstrakcyi, którą my rozumiemy z słowie symbol. A więc symboliczna jest ta

161

89 sztuka średniowieczna. I nie pierwszy raz w tym naszym zakresie (w pochodzie swym) (tj. świata starożytnego i epoki klasycznej i epoki chrześcijańskiej) nie pierwszy raz, [się to dzieje] ale pierwszy raz wówczas kiedy się zaciemniło nad sztuką kiedy ona zeszła ze świata dziennego i poszła w podziemia

89

i mimowoli zadbym tu powieć, dzieć że ten symbol to jest owoc skondensowanego ogromnie sposobu myślenia i czucia bez odpowiednich pomocniczych środków zmysłowych. W kata-kumbach pierwszy raz tem się staje pod bardzo silnym agensem momentu hebrajskiego dla którego sztuka figuralna nie jest przystę-pną. Tam pierwszy raz świadomie się objawia i południe jej więcej nie zna. Z chwilą kiedy

90 z Katakumb wysuwa się ta sztuka na górę, traci ona ten dziwny zapach podziemi i znowu zaczyna szukać swego wyrazu w momencie figuralnym. Zdaje mi się że taki brak światła i to skupienie, ta kondenzacya myśli jest ogromnie cennym ekwiwalentem słońca.

90

Cała sztuka północna ma swoją osobną typikę, do skondenzowania myśli Dürera żaden z największych mistrzów włoskich nie dorósł, do skondenzowanej, zamarkowują-cej się w jednym dziele, do symbolizowanego kształtu myśli, psychy ludzkiej w małym obrazku na byle jakim temacie jak to mamy u Rembrandta żaden z tych nieskończenie większych mistrzów południowych nie dorósł.

To jest rzecz, która musi poniekąd

91

91

ze słońca zejść, musi później pano-
wać żeby ta kondensacya myśli
to wytężenie wszystkich czynników
zmysłowych do pewnego stopnia
to wejście jak gdyby do duchowego
umysłowego klasztoru, więzienia,
mogła znaleźć swój osobny wyraz.
Od XIII wieku wznosi się łuk
który niewidzialnie prawie jak
gdyby tęcza przez długą najświe-
tniejszą sztukę XV wieku może
świetniejszą jeszcze przez początek
XVI wieku idzie ponad umysłami
przychodzą mistrze którzy pod
względem artyzmu zmysłowego
nie wiem czy będą mieli równych
ale równych nie mieli sobie i
ta tęcza najpierw barwna bardzo
potem znikająca w środku, zata-
czała ciągle swoje koła, aż
przez dziwny zbieg okoliczności

164

92 i z analogicznych momentów w ostatnich lat dziesiątkach prawie staje się niewidzialną zupełnie, formy zaczynają się ledwie znowu zabarwiać i spadać ku nam i połowa pojęcia ale połowa (zastrzegam to) tot pojęcia, które my łączymy ze

92

słowem secesya, kulminuje w pojęciu w konieczności symbolu, dania rzeczy nadludzkiej w celu skondenzowania psychy na same momenta psychiczne. To jest rzecz zasadnicza.
Symbol o który najnowsza sztuka zahacza cofa się do pojęcia XIII wieku na północy XIV wieku. To co się potem dzieje (proszę mi wierzyć to jest tragiczne) to przejście gotyku jako jednego z największych pomysłów ludzkości do ciemnego schematu to jest tylko potwierdzeniem słów Goethego

~ 5 T P W 1880 165

93 „Es gehen die .....

und kehren nimmer –

93

Ale my o tem nie mówimy my mówimy o XIII i XIV wieku który neguje kształty ludzkie jako takie a znając je dobrze, kondenzuje całą swoją twórczość jedynie na organon albo raczej na tę część z części ciała która jest tłumaczem, zwiastunem ~~do~~ lub doradzkiem naszej psychy, na oko, na rękę następnie. Wzrok i ręka to jest cała typika symboliki średniowiecznej i (niewiem ~~czy~~ obok niewątpliwego wpływu tej niezmysłowej ale nadzmysłowej sztuki) jeżeli to ma w sobie te momenta północne (to w sztuce jest tak ciekawe że ci synowie

94 północy najwyższej dają nam symbole) tak nie wiem przeczywiście czy oprócz tylu i tylu momentów historycznych nam znanych, ten jeden agens najskrajniejszy o którym mówi, ten, ten moment twórczy którego my nie możemy określić gdzie on leży w tych ludziach którzy z tego wszystkiego wytworzyli gotyk i zdołali wyciągnąć ekstrakt z tego co natura i kultura owczesna dała, czy to może przecież nie cofa się do rasowych północnych momentów. Inaczej czci Północ Boga swego inaczej Południe. -

94

W tej konieczności szukania kształtów i rozmiarów nadludzkich w tem szukaniu najwyższego Zeba jako tego który jest

95 uosobieniem ludzkości leży
przecież ten instynkt widzenia
w rozmiarach nadludzkich prawdzi-
wego Boga przez przeciwnie
jak Grek który go tylko w ludzkiej
postaci chciał widzieć.
Jeżeli sobie możemy wyobrazić
95 ~~kiedy~~ miasto średniowieczne (na-
turalnie teraz tylko po części) kiedy
nagle wśród morza czerwonych
dachów i małych domów wznosił
się w ogromnych kształtach
taki Światowid patrzący się także
wieżą na 4 świata strony, w swoim
złotym hełmie, z tą bijającą
wewnątrz rytmiką dzwonów,
z tymi czarnemi oczyma
patrzącego tymi oknami na
świat, to nie wiem czy w tem
le plus chrétienne moment
nie jest lepsza połowa tej
resztki pogaństwa, czy to

168

96 może ~~nie~~ ten styl gotycki
nie jest właściwie tym właści-
wym końcem pogaństwa.
My znamy takie rzeczy w historyi
znamy i narody i momenta
psychiczne które dopiero umiera-
jąc, dają swoje najlepsze i naj-
96 wyższe życie.
Pójdźmy do Ravenny do tysiącznych
pomników północnych Włoch
tam widzimy nie chwałę ale
śmierć Longobardów i Gotów.
Więc nie zostały tylko te ostatki
chwały kiedy ta wyższa kultura
pierwotniejszą wciągnęła w siebie
i umie się zdaje — dlatego mi
ta teorja stworzenia gotyku
przez Normanów na którą mamy
coraz więcej dokumentów
historycznych, jest tak bardzo
bliską. Wmyślmy się z tą

kulturę południową włosko rzymską
która ostatecznie gdy stwarza pierwszą
wielką rzecz kapituluje zupełnie
na rzecz Północy, a contrario
pójdźmy na Południe przy-
patrzmy się tym pozornie tak
przecudnym ale w gruncie rzeczy
tylko karykaturalnym naśla-
downictwom gotyku które dały
Włochy a zobaczymy tę niemo-
żliwość zrozumienia się Południa
i Północy: tu nieraz gdy patrzę na
ten pojedynczy kościół gotycki
mimowolnie mi przypominają
się słowa niemieckiego poety
czy ci ludzie (może oni już
byli dawno chrześcijańskimi, ale
rasa działała) nie należeli też
zu den Stamm der Asra welche sterben
wenn sie lieben." I oni dali
swoją najlepszą część swoją

97

98 krew serdeczną przelewając

w tę kulturę chrześcijańską, kończą

i umierają, a ja w tem nie

mogę widzieć nic innego jak to

przedziwne i epokalne można

powiedzieć prawie ogólno świa-

towe zlanie się tych dwu pier-

wiastków z o wiele silniejszem

zamarkowaniem pierwiastku

północnego to znaczy pierwiastku

pogańskiego rasowego tubylczego

niż pierwiastku południowego.

Przyszliśmy idąc po tej tezy aż

do lat ostatnich. Proszę Państwa

120 lat wstecz był umysł

niezwykły który myślał się

ono stworzy nowy świat się

on idąc za Rousseau mając

większe pojęcie pierwotniejsze,

bardziej rdzenne bo jest wielkim

poetą, da dla ludzkości całej

171

99 (nic dla człowieka) nowe drogi jeśli woła w Zbójcach: „Pfuj......

99 Jeśli Werina staje i mówi: „der erste Fürst war...

a Fiesco: „Ich bin......

a potem mówi: „Sire gebt uns Gedankenfreiheit".

Dziś po 120 latach i to jest ten powrót tego zwątpienia tego głębokiego smutku (który) przy końcu XIX wieku tak powszechnie ogarnął tych którzy z młodości

172

101

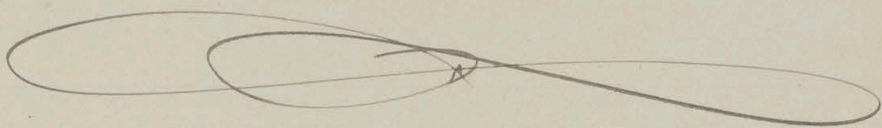
swojej jeszcze żyli w tych ideałach i w nie wierzyli, którzy przy końcu XIX wieku przekonali się ostatecznie że nie można wyratować ludzkości jako takiej. Krasiński nie wiem czy to jeszcze widział czy był jednym z pierwszych którzy widzieli, że powiedział: „on zmienia tylko pana".

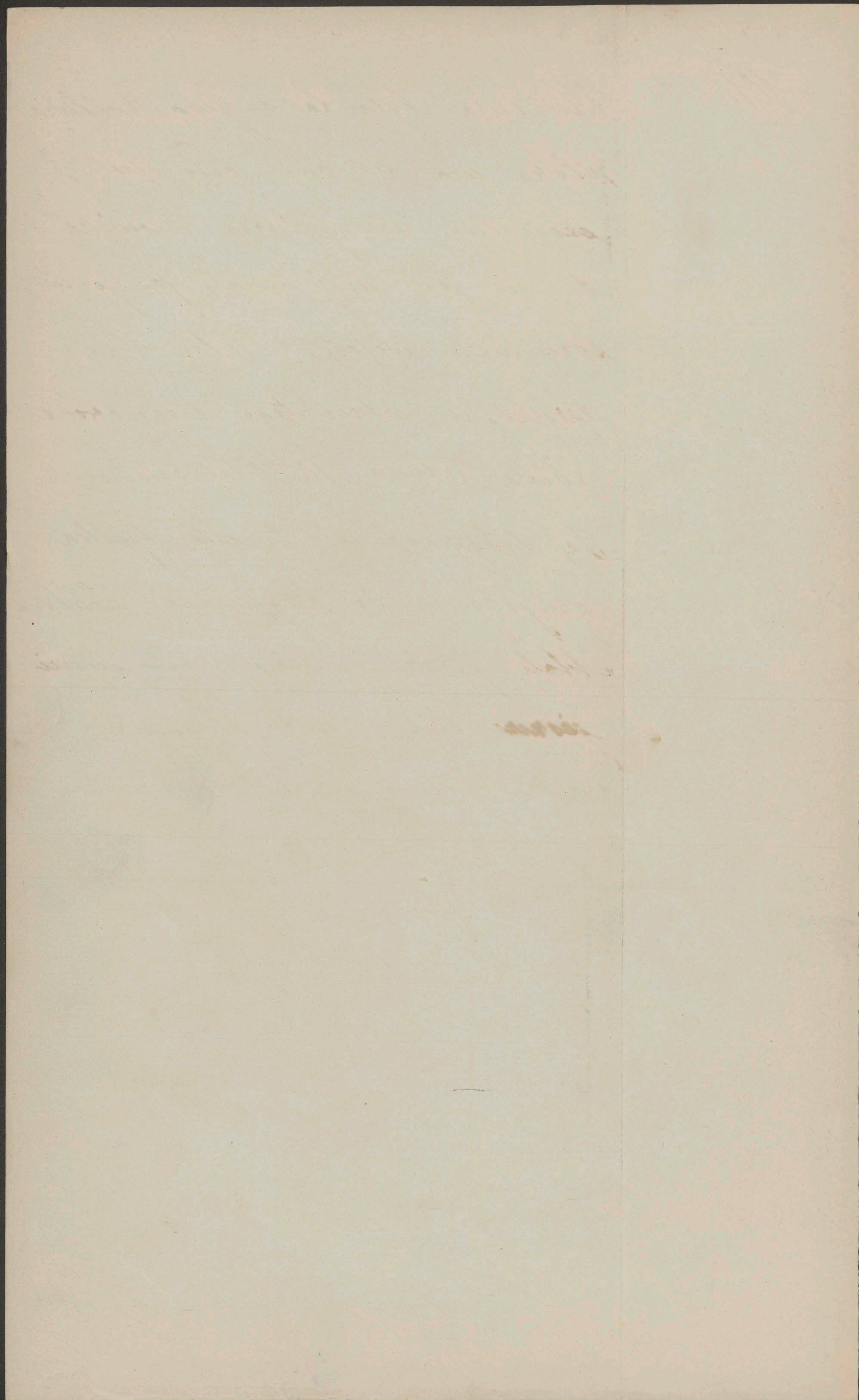
100

Więc chcieli wyratować człowieka - ale był jeden który chciał siebie samego wyratować z potopu tj. Nietzsche - więc ratować człowieka i dać jego absolut i stąd powstaje sztuka która w swoich momentach pierwotnych staje się antispołeczną przeciwną całej dzisiejszej kulturze, sprawiatów co historya dała, sztuka Wagnera i Böcklina. Ona nie zna tego co z kultury wyrosło, ona to neguje, tj. inny świat trzeba stworzyć.

101. Kultura była fałszywą, kultura
która ma na oku całe społe-
czeństwa nie jednego człowieka
to nie jest mój świat, ja go nie
rozumiem więcej. W tem są
zarodki w sztuce tego, czego owoce
zbiera sztuka 10tkę lat ostatnich.
Tą drogą cofa się ta cała typilka
artystyczna do Wagnera i Böcklina.
Atoli poza nimi, przed nimi
jeszcze stali inni sternicy
~~stał~~ Regens do którego jeszcze
przejdę. —

101





102 174

# Wykład z dnia 17/12. 1901.

102

Zadałem sobie wczoraj pytanie dlaczego ta rzeźba starożytna tak wówczas rozpowszechniona i w tak znakomitych egzemplarzach w środkowej Europie dlaczego ta ~~rzeźb~~ rzeźba z końcem XVIII i początkiem XIX wieku nie wpłynęła na odnowienie, wzmocnienie, zenergizowanie poczucia stylowego i jako powód jedyny wskazałem że ta rzeźba starożytna sama przez się w naturze, z rodzaju swoim nie jest tak silnie stylową nie wychodzi z ~~ze~~ poczucia stylowego tak skrajnego, wyłączającego prawie żywą plastyczną postać ludzką, jak ta najbardziej stylowa sztuka może jedynie nam znana skrajnie wyłącznie tylko stylowa, jak gotyk, że ona więc w całej swej własności duchowej tego pierwiastka ktoryby mógł działać na przeobrażenie tych momentów w sobie nie miała. Wskazałem na to że ta rzeźba średniowieczna przy całej swej zależności i poddaństwie dla architektury ma poniekąd pochodnię zimną albo pod względem temperatury przynajmniej obojętną w całym swym składzie a tylko wre ku górze że tak jak ta pochodnia ma i ona ten

103 175

symbol, ten moment psychiczny który wyraża się w samej twarzy, wskazałem wreszcie na to, że ten symbol jako dziecko północy nocy i przeważnie na południu w tym sensie w pełnem świetle nie był znany, jak ten cały pęd symboliczny który leżał przecież głęboko, którego korzenie były głęboko w sztuce, w cały sposób wypełnia średnich wieków popuszczone w sztuce własnej i ta u Giotta przedewszystkiem przychodzą postaty ~~do~~ najbardziej ludzkie, gdzie ten symbol jest do pewnego stopnia tylko dodatkiem, ostatniem wyrazem już do połowy przynajmniej wiernym i cało oręzistej postaci ludzkiej tak samo jak ją mamy u Danta.

103

Wskazałem dalej że od tego symbolu do gotyku rzuca się wielki łuk aż do ostatnich dziesiątków lat naszych czasów i że dopiero kiedy przychodzą narzuki pozornie w oczach historyka już tak odmienne jak tylko mogą być jednakże pewne na tym punkcie że jest dążność jawna lub przynajmniej instynkt wzniesienia się z pewną nadludzką siłą, z pewnym świadomym albo nieświadomym oporem ~~jednak~~ przeciw ~~przeciw~~ przeżyciem ....... momentowi,

(104 i)
105 §



stwarzają się więc warunki analogiczne dla wytworzenia symbolu. —

Teraz ażeby to przejście zakończyć, muszę ~~teraz~~ wskazać na to, jak przechodzi teraz ciągle z tą dążnością ku górze ta linia od architektury do sztuki wolnej. Wskazałem w przedostatnim wykładzie że tym momentem łączącym jest rzeźba, wskazałem na te główne różnice między rzeźbą średniowieczną gotycką a rzeźbą starożytną, a teraz idę o krok dalej. Rzeźba jest przecież jak długo ona ~~jest~~ była wierna swej naturze — z wyjątkiem tych nielicznych i zaiste nie bardzo zaszczytnych chwil kiedy wykraczała zupełnie przeciw swojej zasadniczej myśli twórczej albo wykraczać chciała — jest w dwu punktach albo

104

zawisłą od architektury, albo musi do pewnego stopnia moment główny jej, podstawowy wszystkiego tektonicznego tworzenia t.j. moment pionowy, moment ciążenia i podparcia przenieść do swojej sztuki. Jeżeli te dwa punkty rozważymy to musimy przyznać z góry że to co się ogólnie nazywa twórczość zupełnie wolną pod względem formalnym ona w rzeźbie paralelnej możliwe nie jest.

106. A więc mamy tu dwa momenta do zważenia.
Jeden: zawisłość rzeźby od tektoniki, drugi zawisłość jéj od momentu pionowego to znaczy od materyału. I tu cofnijmy się do stosunków w świecie starożytnym.

Dwa momenta architektoniczne mamy główne które były kolebką rzeźby z których ona się zrodziła, z których ona dalej rozwijając się doszła do swoich najwyższych dzieł, oba najściślej złączone z architekturą do pewnego stopnia z niéj wynikające tak formalnie jak sok z owocu tj: najpierw ten szczyt świątyni ten równoramienny szeroko rozwarty trójkąt który nad wejściem się wznosi z tą podstawą

105

szeroką i długą u dołu z tym małym wywyższeniem z bardzo rozwartym kątem przeciwległym to jést jeden moment a drugi to są metopy i fryzy. Ten zewnętrzny ~~pas~~ budowy ten długi pas który ~~porobmi~~ ponad podporami albo murem zaraz poniżej dachu to metopy a fryzy to pojedyncze kwadraty przerywane pasami kamiennych zwykle podpór. Jeżeli teraz (co jést dziwne) popatrzymy się na samą formę (abstrahując zupełnie od treści) tych postaci, które nam starożytność w dziełach zachowała

107

106

innych wziętych do muzeów północy, drugich
stojących jeszcze w Grecyi, pochodzących ze
szczytu drugich pochodzących z fryzów albo
metop, tak widzimy w jednej i drugiej
grupie tę zasadniczo odmienną typikę form.
Kiedy w jednej mamy postaci które z konie-
czności, z natury miejsca w którem się znajduje
wkładają się, wkomponowują się do form
trójkąta a więc z pionową stojącą postacią
w środku która jest tem centrem, i
centralizującym punktem dla całej kompozycyi
z postaciami ku niej powoli się naginają-
cemi aż do postaci leżącej na ziemi, tak
w grupie fryzów i metopy mamy przede
wszystkiem moment poziomy, przechodzący
zupełnie przez całą kompozycyę, silnie zamarko-
wany z tą różnicą że w fryzie mamy też
nieprzerwany ciąg długiej linii a więc tem
samem moment po prostu wypełniający ~~przez~~
od artysty kompozycyę jednolinijną idącą
nieprzerwanie, w metopach kompozycyę
z momentu poziomo ale i pionowo zarazem
będącą niejako humanizowanym kwadratem.
Weźmy przykłady: np. metopa Atlasa znaj-
dująca się dziś w British Museum (niewiększa
może jak ten stół) przedstawia nam postać
powaloną na ziemi poziomo, nad nim

108 stojącą postać zupełnie pionowo Atlasa który dźwiga ten wielki ciężar. Abstrahując więc od postaci, redukując całą rzecz do form geometrycznych, otrzymujemy jedną linię poziomą, drugą pionową, więc po prostu ~~powstaje~~ powtórzenie momentu kwadratowego. –

A teraz weźmy fryz np. ten sławny fryz Partenonu. Mamy tam ten długi nieprzerwany motyw pionowy jednej nie falującej nieprzerywającej się linii, mamy ten wielki wyścig jeźdźców. Najpierw jak się patrzymy zdaleka, widzimy jedną nieprzerwaną

107 linię przednich nóg i brzuchów końskich. To nam daje wrażenie, jak gdyby po prostu środkową paralelną w połowie wysokości całego fryzu linię, która się humanizuje w sposób gwałtowny przez ten ruch przez tę jednokierunkową kompozycję idącą prawie jak gdyby strzała w górnej wysokości od dołu i góry. A więc widzimy tu kompozycyę będącą niejako tylko humanizowaną albo organizowaną, przeniesieniem na moment żywy momentu ~~t~~ tektonicznego który ją zupełnie warunkuje. Weźmy na tym samym fryzie moment inny np. rozrajowy kobiety podające sobie wzajemnie peplum.

180

109 Przez ten moment podawania i odbierania przez ten moment prostopadły wyciągnięty tych rąk, tej szaty która ciągnie się od ramienia do ramienia, mamy tensam motyw poziomy ~~który~~ może z równą siłą tu znowu niejako akcentowany, gdy więc przez te falowanie i wibrowanie tych fałdów sukni (jak tam przez ruch tych koni) uwidacznia i wyznaje światło że ja wiem że to jest fryz i fryz tylko taką kompozycję

108 znosi. I to nie ~~jest~~ więzień to czuje tylko to czuje wolny człowiek który z tym stylem razem się rodzi, dlatego wolny człowiek, że ta rzeźba nie jest wyjątkiem, dodatkiem uzupełnieniem tej rzeźby, nie jest jej humanizowaniem ale on razem z tą rzeźbą się rodzi i to można powiedzieć że ta rzeźba starożytna rodzi się formalnie w czepcu tektoniki i nawzajem tektonika ta rodzi się w czepcu rzeźby. Tą monadą, tą komórką organiczną całego, jest typ człowieka, jest miara człowieka z której dopiero matematyka tektoniki starożytna (bo to szło zawsze razem) abstrahuje pojęcie liczb i stosunków. Więc to rzecz na wskroś organiczna i absolutnie ~~żadnej~~ — żywa

110. i czy to jest nawet najbardziej abstraho-
wane czy to jest linearne oddanie świą-
tyni czy Dorychiej czy jońskiej, czy to
jest zupełnie żywa rzeźba ~~i każdym~~
~~razie widzimy~~, czy jako schemat, czy
jako wzór, ~~wi miarę i stosun~~ w każdym
razie rozstrzyga miara i stosunek ciała
ludzkiego i tu i tam. —
Nawiasowo dodam że i malarstwo starożytne
— o którem nie mamy wszechstronnego pojęcia ale o ile sądzić można po tem co
wiemy od pisarzy i po tem co nam zostało,
i to malarstwo całe jest również tektoniczne,
stylowe nie przez styl tektoniki ale
tylko przez siebie samo, przez postać ludzką,
109 która tu jest tym momentem twórczym
i miarodajnym. Czy sztuka starożytna
znała malarstwo w tym sensie wolnym jak
my je nazywamy (o to właśnie jest spór)
jako obraz sztalugowy, tworzony bez
adresu, bez najmniejszej świadomości
czyją on własnością będzie, ten obraz bez
zamówienia bez przeznaczenia, ja w tej sprawie
nie śmiem zabrać głosu, uczucie mi mówi
i bądźcobądź bardzo poważne zabytki przecho-
wane mówią nam że raczej nie. Pisarze
mówią nam wyraźnie o obrazach malowanych

111 czy na desce, czy na płycie, ale ta deska, ta płyta prawdopodobnie była ~~całości~~ integralną częścią całości tektonicznej. To co nam pozostało jak freski pompejańskie i wazy, (z wazy) przed którymi stojąc tracimy poczucie tak zwanej drobnej sztuki (der Kleinkunst), nam się to wydaje jak gdyby objawienie najwyższego geniuszu odczuwającego organizm żywy ale widziany z odwrotnej strony lunety, nieskończenie

110 zmniejszony, te wszystkie mówią nam jasno, że ta sztuka tektoniczną będąc, była wolną. To nie była zawisłość od architektury, to był związek z nią stały i nierozerwalny. Jako malarstwo jest ono warunkowane kształtem i momentem ściany, nie dowolnym, a więc pewne momenta które z góry mają swoje tło, są wielką perspektywą (bo na tym punkcie byli starożytni niesłychanymi mistrzami), są tektoniką osób, postaci, stosujące się do otoczenia. W wyższym stopniu naturalnie tyczy się to zwłaszcza malarstwa wazowego gdzie ono wprost ogranicza się do pierwszego pasa który jeśli rozłożymy otrzymamy tylko nawinięty fryz. A więc widzimy

112 że jest prawdopodobieństwem jak może 95 : 100. że wolnego malarstwa bez związku z motywami tektonicznymi starożytna sztuka nie znała i nie potrzebowała, bo to malarstwo z związku tektonicznym było w naszym sensie wolnem, ponieważ ono nie zależało od tektoniki tylko z nią się wiązało prawie wprost, równocześnie z nią wyrastało.–

III W XV. wieku widzieliśmy że rzeczy zaczynają się układać trochę odmiennie i z tej zawisłości tektonicznej stylowej zostaje tylko jedna mała powierzchnia może 1/4 część tj: stanowisko. (tj: miejsce gdzie ta statua, gdzie ten pomnik musiał stać.) Rzeźba w XIX w. liczyła się albo kombinowała rzeczy tak jak kombinuje malarz. Jest obraz mi odpowiadający z jego pracowni, jest rzecz tego który ten obraz posiada, albo kościoła gdzie ten obraz ma być umieszczony, żeby go mniej więcej w odpowiedniem miejscu umieścić. Tak tworzyli i w XIX w. rzeźbiarze. Wówczas atoli kiedy rzeźba w 3/4 tych częściach oprócz biustu można powiedzieć prawie w całości tylko z góry dla pewnego

184

113 przeznaczonego miejsca była tworzona, tak ten artysta tworzył ~~nie~~ w pracowni swojej nie dla innego punktu widzenia tylko dla realnego. Zupełnie inaczej była tworzona statua która miała być wysoko umieszczona, inaczej ta która miała być na zewnątrz, inaczej ta która miała być w jasnem lub ciemnem miejscu.

Weźmy tylko np. statuy albo biusty Donatella albo .... ————

112 na Orso Angelo

Weźmy jego Dawida ————

Czy ten fryz igrających ———— który teraz jest w muzeum nacionale we Florencyi a pierwotnie był w katedrze florentyńskiej, tak widzimy dziś stojąc przed nim wobec tych rzeczy że ostatecznie on miał inny punkt widzenia że np. pewne górne części jak ~~twa~~ brwi, nos, o wiele zanadto plastycznie są wyrobione dlatego że one miały być z dołu widziane. Cały typ postaci umieszczonych na zewnątrz budynku był o wiele prostszy, jakbym powiedział po prostu freskowany w wielkich konturach

113a w przeciwstawieniu do tych postaci
które miały wewnątrz stać. Cały ruch
był daleko bardziej zamarkowany, była
mniej więcej różnica taka jak między
wystawieniem dramatu Sofoklesa w dawnym
teatrze greckim z ogromnemi maskami
gdzie tysiące i tysiące na daleką odległość
miały go widzieć, a wystawieniem Sofoklesa
np. dziś (ja jeszcze widziałem to w tym małym
dawnym Burgu wiedeńskim gdzie 800. osób
ledwo się mieściło), gdzie można było
113 wchodzić w detajle gry, mimiki, gdy
ówczas przez to musiała się odbywać
w wielkich konturach, jaskrawych ~~barwach~~
barwach, szatach które tylko dają wielkie
kontraposty figury, kontraposty ruchów.
Dramat grecki cały z tego punktu widzenia
zupełnie inaczej nam się tłumaczy. —
A więc został nam się jeszcze ten moment
zależności od stanowiska, moment który
do pewnego ~~stopnia~~ punktu przecież także
rzeźbie gotyckiej był znany, bo przecież
tą drogą zdaniem mojem należy sobie
tłumaczyć że szczególnie w Niemczech
gdzie ten gotyk ma ten pęd w górę o
wiele silniejszy, gdzie się statua

przeciętnie o wiele wyżej niż we francuskich kościołach stała, ta statua idzie prostopadle zupełnie do góry i nagle sama głowa zakrzywia się żeby była widna, teraz stopy nie stoją tylko one są umieszczone na podnóżku ~~w formie~~ na boku pochyłego trójkąta, żeby ta stopa była widziana, żeby plac (przynajmniej) był zamarkowany.

114

To jest jedno. Drugi moment z którym rzeźba będzie się musiała liczyć jak długo będzie istnieć to jest moment materyału to jest moment pionowego ciążenia. Naturalnie jeżeli sobie pomyślimy abstrakcyę ciążenia jako trójkąt, tak wtenczas moglibyśmy dać rozwój rzeźby w bardzo abstrahowanych kształtach. Ponieważ jednak w rzeźbach figuralnych (innych) wyjście poza pion grozi bardzo łatwo, więc ta statua w swoich zamierzonych ruchach, z koniecznością podpora, w zamiarze (stania stałego) z tym momentem liczyć się musi zawsze i dlatego cała typika statuy zwłaszcza jednopostaciowej jest tem samem jej warunkowaną po prostu statyką, i z tego punktu jej widzimy

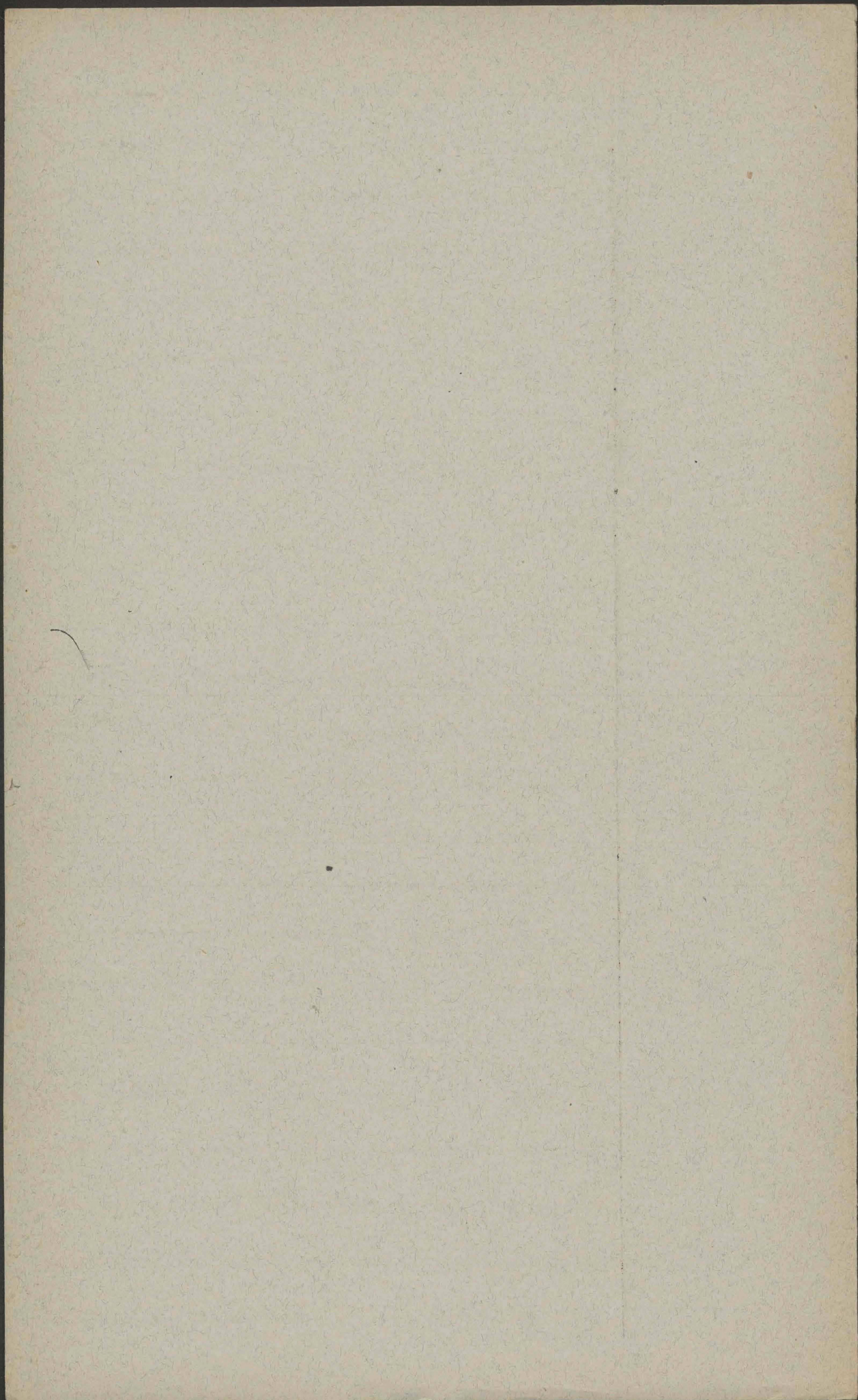
187

115 że mimowoli wrasta pojęcie grupy
jeżeli: ona nie jest bardzo ścieśniona
w motyw trójkąta. Mamy tego przykład
na grupie Laokoonta, bardzo typowy
mamy moment kwadratu, a innych
grupach moment rozwartego trójkąta,
wyjątkowo tylko ~~to~~ mamy grupy ściśle
skombinowane jak te sławne trzy
115 Gracye które miały potem rozstrzygający
wpływ na ukształtowanie ciała ludzkiego
w renesansie. Chciałbym to dla udowo-
dnienia wskazać na dwa ważne przykłady,
~~Jeden jest~~ na tę historyę pomnika
konnego Lodovica Sforzy który zaczął
około r. 1483 Leonardo da Vinci w Medyo-
lanie a ~~[illegible]~~ skończył w odlewie gipso-
wym w r. 1499. kiedy uciekał przed Francu-
zami, a kiedy ta cała świetność Sforzów
się skończyła.
Obok tylu i tylu momentów artystycznych
które się z tym motywem statyki
najściślej łączą (a w które tu wchodzić
nie mogę) wpływa na główną przemianę
tego kilkanastoletniego procesu od

116 188

momentu konia skaczącego, ~~się~~, opiera-
jącego się tylko na zadnich nogach
do momentu konia idącego stępem
więc opartego na dwu względnie trzech
nogach, wpływa na to głównie moment
statyki, bo przy koniu skaczącym
jak go Leonardo zamierzał pierwotnie
jak przed nim zamierzał jużi zdaje
mi się Pallojolo musi być

116 moment podparcia, który Leonardo
szukał w najrozmaitszy sposób, przez
dłuższy czas przez moment postaci
ludzkiej broniącej się tarczą przed którą
koń skacze. Naturalnie toby przez tę
z punktu statyki rozwiązało zupełnie
nie rozwiązałoby zupełnie z punktu
idealnej jego twórczości, chociaż on
rozumiał bardzo dobrze że ta ta postać
pod koniem odciągałaby po prostu
uwagę, i ta przez miałaby daleko więcej
pozoru cyrkowej produkcji, jak te
wszystkie pomniki XVIII wieku, nie
idealnego zlania się ludzkiej i zwie-
rzęcej postaci. To jest jeden przykład.



117. Drugi przykład jest może jeszcze bardziej interesujący, ponieważ jest zaczerpnięty z ~~całości~~ działalności człowieka który może najskrajniej ze wszystkich wybitnych rzeźbiarzy szukał dróg albo raczej wybiegów, aby omamić, oszukać wieczne prawa przyrody i ciążenia tj. Bernini. Za panowania Alexandra VII znaleźli Dominikanie w ogrodzie swoim w Rzymie przy placu della Minerva mały egipski obelisk i chodziło o to, aby go odpowiednio na placu umieścić. Postawili ten obelisk ale ~~go~~ na tym placu ~~ale~~ stosunkowo skromnym otoczonym małymi domkami wydawał on się biednym i nędznym więc Alexander VII polecił Berniniemu stworzenie postumentu do tego obelisku. Bernini ze swoją niezwykłą fugą szukał ~~za~~ najdziwniejszych momentów, i wpada rzeczywiście na rzeczy które jako pomysły są najciekawsze co do pod względem igrania z formą.

117

Próbował naprzód dać małe dzieci

118 potem wydało mu się nieodpowiednie żeby malutkie dzieci dźwigały obelisk; potem dał dwie alegoryczne postacie które też odrzucił, potem wpadł na pomysł dać dwu jeńców nagich którzy plecami obróceni do siebie na tym dość wysokim postumencie siedzą i wzięli na barki ten obelisk dźwigając go powoli do góry co zamarkowuje artysta tak, że jeden
118 go dźwignął wyżej i ten obelisk przechylił się, on stoi krzywo. Są dalsze projekta. Skały rzucone, nagi człowiek bierze ten obelisk i dźwiga go aby postawić go na skałę. Ciągle więc jest ta chęć zniesienia momentu pionowego i ostatecznie kiedy ta fantazya wystrzeliła wszystkie swe fajerwerki wraca on do bardzo dziwnego pomysłu. Ten sam Bernini (może za współudziałem papieża) wraca może jedyny raz w całej swej działalności do pomysłów XV w. i wertuje tę księgę (która jest może najciekawszym pomnikiem

119 XV. wieku) wertuję . . . . . . . . .

Poli-fila ———

która wyszła w r. 1499. i w tym fanta-
stycznym romansie znajduje pomysł
czy może wychodzący rzeczywiście ze
wschodu (bo Colonna) był na Wschodzie,
czy może tylko zrodzony z jego fantazyi
nasyconej momentami wschodnimi,
mianowicie słonia który nieruchomo
stoi i na grzbiecie swoim ten obelisk

119 dźwiga i post tot discrimina
rerum powstaje ten prosty stolik
ten postument który jest do dzisiaj.

192

120

Wykład z dnia 18/12 1901.

Mówiłem wczoraj o zależności w sensie sztuki średniowiecznej rzeźby od tektoniki, o jéj związku z tektoniką w sensie sztuki starożytnéj, mówiłem następnie jak też ważne dwa momenta zasadnicze nie dozwalają współubiegać się rzeźbie pod względem tematu z malarstwem, sztuką rysunkową w ogóle, że tymi dwoma momentami, tym pewnym stosunkiem (żeby mówić najdelikatniéj) rzeź[by] do tektoniki raz a następnie dającym się zmienić momentem materyału ~~drogi~~ już cały zakres rzeźby ~~z~~ koło jéj tematu i przedmiotu jest znacznie ograniczony, że tam tem wkomponowaniem w momenta tektoniczne, traci tę zależnością od momentu pionowego wielorakość tematu, rozmaitość pojęcia momentu szczególnie pod względem rozszerzenia go na rozmaite postacie jest bardzo ograniczony. Ale to

92

ideału twórczego czyli wolnej sztuki w najszerszem tego słowa pojęciu się wyłącza ale włącza właśnie to pojęcie w siebie. Proszę to dobrze odróżnić i tutaj z tym momentem w ciągu wykładów o sztuce XIX w. będziemy mieli ciągle do czynienia, że jest zasadnicza i wielka różnica między kompozycyą formalną i zmysłową, rozluźnieniem, rozciągniętą na liczne postacie i twórczością wolną. Te rzeczy mają się do siebie tak, jak wolność fizyczna i wolny duch. Te rzeczy atoli w XIX w. zwłaszcza koło połowy z pozałatwiania gołymi sposób pomieszane były zupełnie ze sobą i sądzono, że szczęśliwy który daje kompozycyę rozluźnioną na rozbitą na pojedyncze momenta bez zmysłowego punktu skupienia a także z niczem. a często też i wskutek tego bez umysłowego punktu skupienia

121

3 194

że ten dał sztuce wolną niezawisłą, która wyzywa się z pod przemożnego jarzma architektury.
Ideał, (my tego słowa nie możemy uniknąć żeby ono było niewiem jak wyszarzane i wytarzane po najrozmaitszych rynsztokach, fałszywych toastach, notatkach dziennikarskich) my tego słowa koniecznie tu potrzebujemy powiem ono nam ostatecznie daje pojęcie najbardziej wszystkim biegłe tego co jest punctum saliens tutaj, tj. myśli twórczej opanowującej przedmiot tj. myśli twórczej estetycznej opanowującej realny temat, to znaczy przewaga strony duchowej nad stroną zmysłową. I im bardziej ta rzeźba liczy się ze stroną zmysłową tektoniczną tem silniej ona (widzimy to u największych twórców znanych

122

4 195

czy nieznanych nam z nazwiska) przedkształca, przetapia się na momenta idealne i tutaj - to może się wydać dziwnem, że ta rzeźba która właściwie nie unika tego pierwo-rodnego (swego) powietrza tym przeznaczenia, nie unika samego i świętego przyznania się do materyału, która nie unika momentu pionowego, że ta dała nam w starożytności dała wielkiemu XV i XVI wiekowi i daje nam dziś znowu najwyższe twory swoje, rzeźba temczasem jeżeli już powiedziałem że pionowa to znaczy pełnopostaciowa i jednopostaciowa, bo w ten sposób z tej jednej postaci kulminuje się i zbiega się wrażenie całości. Niema bohatera w sensie dramatu tak jak to zawiera np. malarstwo albo rzeźba XIX wieku, środka grupy, ale jest postać jedna

123

5 196

transsubstancyacya najkompletniej-
sza umysłu twórczego która nie
neguje wszystkiego coby dokoła
niej było, ale nie obok siebie
nie zna. I nigdy chyba to
wybitniej przetłumaczone na
momenta malarskie nie ujawniło
się to przekonanie tego zpostacio-
124 wania złączenia wszystkich
czynników światowych z jednej
postaci jako prowadzące do ideału
jak w portrecie Monel —
To ciekawe że jeden z największych
rzeźbiarzy świata Leonardo da
Vinci kiedy przychodzi do
momentu malarskiego w ten spo-
sób właśnie portret pojmuje.
A więc postać jedna stojąca,
grupa niemowoli rozdziera lub
przynajmniej rozdrażnia to
wrażenie. Chyba lepszego świadka
na to co tu mówię nie mogę
powołać, jak jeśli przywołam

w pamięci Państwa Dawida
Michała Anioła. Tak jak on
stoi wyczekujący Goljata, nie jako
zwycięzca albo ideał Dawida ~~[illegible]~~,
~~[illegible]~~ nieczynnego, ale w peł-
nym czynie jest on w pojęciu
realnem historycznem połową grupy.
125 I zdaje mi się bardzo mało
rzeźbiarzy z XVIII lub XIX wieku
którzyby nie byli wpadli na ten
genialny pomysł postawienia
po drugiej stronie bramy
wielkiego ratusza florentyńskiego
nacierającego na niego Goljata.
W ten sposób rzeźba tj. piękna
zrozumiała się rozwinęła, mamy
obraz historyczny przedstawiony
w marmurze.
Ta Dawid nam mówi absolutnie
wszystko, to jest postać Goljata
którą widzimy z tym ruchu
Dawida oczekującego go. Nam
też zupełnie nie chodzi o to

126

i z tej postaci jednej wytwornej
ze wszech stron wyrobionej a więc
scentralizowanej, jak najsilniej
objawia się to całe historyczne
zajście. To nazywa się transsub-
stancyacyą, plastyczną przemianą
momentu historycznego, opowiada-
nia całej treści w jednej postaci.
Przychodzi ta wielka potęga twórcza
osobiście twórca Michał Anioł
i robi z niej właśnie otoczenie
idealne i sztukę zupełnie wolną.
Weźmy teraz np. przykład ze sztuki
starożytnej. Stojący Apoksiome-
nos w Watykanie jest do
pewnego stopnia ekwiwalentem
Dawida w świecie starożytnym.
Już moment siedzenia (w sztuce
starożytnej bardzo powszechny)
osłabia tę działalność. Moment
pionowy w ten sposób zmieniony
daje postać ludzką i całą

ludzkie, które tu jest tym czarnym punktem tym punktem centralnym, daje nam moment zawistości niespełnego ~~nie~~normalniejszego przeciętnego wyjawienia swojej siły. Człowiek stojący to przeciętnie setnych i milionowych ruchów, tam się objawia on w pełni posiadania swoich sił. Grupa zawistych wzajemnie osób od siebie piękni nie rozpruna to ~~osobi~~ rozdziela wrażenie. Ale jest dziwny moment przejściowy, moment kompozycji dwupostaciowych do których wybyśmy atoli pojęcia grupy z tym przykładem znaczeniu nie przyłączyli. Kilka takich absolutnie ~~nie~~ pierwszych pod względem znaczenia innytłowego tworów sztuka wydała. I tu jako jeden spólny moment

127

te wszystkie kompozycye Twórcy
mamy najbliższy związek psychi-
czny między jedną postacią a
drugą przy zasadniczym i
zupełnie kontraście fizycznym.
Grupa szermierza z powalonym
u stóp w starożytnym znana
w Watykanie oto jeden moment,
128 Pietà Michała Anioła, Matka
Boska ze zmarłym Chrystusem
na łonie, Zwycięzca Michała
Anioła, ten dumny nadludzki
młodzieniec z tą odwróconą
głową u którego stóp ofiara
łamie się i zgina pod jego
kolanem jest już fakt doko-
nany z którym jego umysł
już nie więcej nie ma do czy-
nienia, ~~Poeta~~ i. Poeta i geniusz
Rodena, potem ta grupa (jeśli
ją tak nazwać wolno) [illegible] wyglądu
na publiczności znana Pol e Virgin

równicy Rodena, oto kilka
momentów wielkiej twórczości
której najściślej jak najbliżej
poł ze sobą pod względem wspólnego
mianownika estetycznego należą.
My tu nie uprawiamy tak zwa-
nej historji ani archeologji, my
tu uprawiamy sztukę żywą dla
której Anaksiomenes i wszystkie
rzeźby Rodena zdają się spółczesne
bo różnicy czasów rzeźba nie zna.
Dalsze rozwinięcie tego albo
przynajmniej drugiego typu
to jest w związku z tem do
pewnego stopnia ~~tj. zła~~ to jest
złączenie dwu momentów
organicznych ludzkich ze
zwierzęcymi, zwierzęcych między
sobą, ale także z tym ocenić
że jeden absolutnie przeważa,
typ jeźdźca. Ten wielki
estetyczny problem około którego

202

11

chodził renesans 100 lat, a
który średnie wieki próbowały
kilkakrotnie i na Północy i na
Południu, ale ostatecznie zrezygno-
wały z możności oddania go,
ponieważ one a priori zrezy-
gnowały z momentu żywego
organizmu, ten moment może
nam dać najbardziej charaktery-
styczne przykłady tej drugiej
cesji, drugiego . . . . . .
Gdy przychodzi moment grecki
tak rozrywisać liczba dzieł sztuki
absolutnie zupełnie wolnej
jest tak minimalna tutaj
że niewiem czy poza kilkoma
grupami starożytnemi z których
jeszcze par chciałbym podnieść
grupę trzech Gracyj które właści-
wie są tylko postacią jedną,
czy czasy nowożytne znały w ogóle
przykład inny. Mamy rzeczy
psychicznie jak najbliżej

130

związane, weźmy Chrystusa i
Tomasza Verogia że współudziałem
(z pewnością) przy Leonarda da Vinci. (Ale
to jest poza silnie tektonicznie
warunkowana, dla wyższy i wyso-
kiego punktu widzenia przeznaczona.
I tu zarazem jednolitości które

131 to dzieło bezwzględnie robi wyzyskuje
Verogio, (twórca powiedzmy) w
tem, że on tego Tomasza z na-
szych oczu jako indywiduum
absolutnie usuwa. To nie jest
Chrystus z uczniem swoim, to
jest zamarkowane ledwo i to
jest tak dziwnie skontowane w tych
zupełnie gładko zamarkowanych
fałdach płaszcza tego, bo Tomasz
odwraca się, ~~jest zao~~ aby go
nie indywidualizować jest właściwie
zamaskowany tym płaszczem, i
wygląda tylko jedna ręka która
z dziwnie pytającym gestem

wskazuje na rany Chrystusa.
Więc właściwie z całego Tomana
został tylko gest, on jest tylko
humanizacyą gestu nic więcej i
to jest tylko grupa do której
jest dodatkowała postać uzasadnia-
jąca ten gest.
Grupa tylko dwu postaci lub trzech
132 postaci współrzędnych, jednym
afektem złączonych jest już
w sztuce starożytnej niezwyczaj-
nie rzadka, a nawet kiedy się
tworzy np. grupa ~~[illegible]~~
Laokoona przedstawia wielkie
~~gdzie~~ dzieło baroku starożytnego, tak
tutaj już tworzy tektoniczna,
jej moment fasadowy tej
kompozycyi tj. z jednej strony
widzenie jest postaci aż zbyt
jasnem tak że tego osobno
tłumaczyć nie potrzeba. Te
rzeczy usuwają się z pod tego

zakresu typowego działania które
jest najwyższym absolutnym tylko
warunkiem bezwzględnej twórczości
kreacyi i przechodzą w moment
przedstawienia, dramatyzacyi, sceny
i kulisy. Na scenie formalnie
jak gdyby dla widza przy samej
rampie przedstawia się tutaj ta
133 grupa. To jest akcya której
treść co najmniej ma tęsamą
wagę jeżeli nie większą jak
absolutna forma. Ona oddaje
sławny ustęp Vergilego. Ona
zaczerpnięta z treści mniej lub
więcej odległej, ale ona nie wyszła
z tych niezgrabnych form absolu-
tnej twórczości. To jest jedna
wielka różnica. Teraz wielba
z pewnością i przyklaśnie
genjalna sztuka kończącego się
~~wieku~~ gotyku z którą już w po-
bliżu przewidująca nowy czas
rzeźba Stwosza (żeby tylko

przykład przyłoczyć) nie jest
inna jak ta. Ona oddaje nam
momenta czy pisma czy legendy
ona jest także czerpana z treści i
ona jest także plastycznym drama-
tem, ona nie jest sztuką absolutnie
w sobie zamkniętą, absolutnie
niezależną. Już to nieustawiczne
134 Komponowanie w tektonicznych
ramach ołtarza składanego już
temsamem pokazuje nam
jak bardzo ta sztuka jest z całą
swoją wielkością zależną, nie
idąca czysto za własnym
impulsem. —
Poznaliśmy w niej przewagę tematu to
pewnym przedmiocie lub
znaczy o przewadze przedmiotu
nad formą i kiedy teraz przesu-
niemy wypadki kończącego się
XVIII stulecia i poczynającego się
XIXtego jaki znajdziemy stan?

Wskazałem już kilkakrotnie że XVII i XVIII wiek. znał taką sztukę złą, czoną między sobą, znał tę kompilacyę architektury z malarstwem i rzeźbą wychodzącą z jednego pomysłu stylowego, ale tak z całości biorąc zdaje mi się że to było nieraz szczególnie w połowie XVIII wieku

135

tak w tej sztuce wychodzącej z pra, cowni Boucher były to nie trzy Gracye ale raczej trójka hultajska która tam się zeszła. To sztuka zupełnie lekka, pobie, żna, zewnętrzna, niewątpliwie cała w sobie, ale sztuka która dopiero gdy doszła do kruchego materyału porcelany, właściwie znalazła właściwy swój byt. A więc sztuka która już może czasem tworzyła rozmiarami rzeczy wielkie, dążyła zawsze jednak do rzeczy małej i do momentu

dekoratywnego. Gdy przychodzi
rewolucya, gdy w tej wielkiej
rewolucyi najpierw Republiki
Tanną się te złote blaski rococo,
buduje się nowy świat i występuje
człowiek który w sztuce ogólnej
odgrywa rolę wielką zarówno
niszczącą i dobroczynną równo,
cześnie analogicznie jak Aleksander
Wielki. Jabym z tej całej ~~sztuce~~
historyi sztuki od 90tych lat XVIII
wieku do kongresu wiedeńskiego
rad wyłączył jeden cały szereg
dzieł któreby zestawił pod
tytułem Napoleonizmu.

136

To jest zupełnie nowy sposób
widzenia, nowe momenta wydają
się ważne na zupełnie inne
rzeczy zwraca się uwagę ludzką.
Niesłychane fakta dzieją się
nagle na granicy tego kraju

137

którzy cały świat wielbił i uczcił jako najwyższy wyraz, wydelikacenia, wyrafinowania umysłu ludzkiego, pojęcia psychologii ludzkiej, formy ludzkiej. Przychodzi nagle z tego kraju, z tej ziemi złotej wyrywa się nagle orzeł, świat stoi przed nowem zjawiskiem. Zjawia się człowiek który idzie w dalekie kraje dokąd ambicye prawda szły ale nie doszły zdobywające, staje przed pomnikami które tysiące lat liczą tak jak nasze setki albo dziesiątki, i powstaje ta postać tego Napoleona pod Piramidami, Napoleona w Jaffie, Napoleona na moście pod Arkole, Napoleona witającego duchy poległych żołnierzy a potem Napoleona jako podstawę, jako postać żywej, Napoleona atoli jako wodza

19 jako człowieka najpierw spółdziała,
jego z Marceau, z Kleberem,
~~ale~~ z ludźmi którzy przeszli równo z nim
szli, a więc najpierw z kolegami
wspólnie a potem jako ich wódz.
Moment realnej grupy powstaje
tutaj ~~przez~~ musi powstać i
138 powstają zupełnie inne dzieła
które od jednej chwili zdają się
mniej od tych najsławniejszych mów
w Konwencie łamie zupełnie
z przeszłością. W sztuce ~~która~~
dążyła do ideału i ~~zostaje~~ zyskuje
go drogą formy widziano
teraz tylko formę jej. I natu-
ralnie pod kopytami jednego
galopu jednego ataku rozbity,
runęła się na same małe
sprzętki i szczerby ta cała porce-
lanowa sztuka XVIII wieku.
A więc moment centralizacji
przetopienia realu na ideał

to jest z góry zupełnie wykluczony.
Przychodzi moment grupy,
obcego zupełnie otoczenia.
Proszę zważyć, my nie możemy
się wmyśleć w te prawy ale
po prostu dla ciekawości oka
przychodzi zupełnie nowy
139 typ człowieka, nowego żołnierza,
nowego uniformu, cały świat
się zmienia, więc musi znowu
być powołany do służby
ta sztuka która może jak
najwierniej oddać to co teraz
predewszystkiem poznać, co
się chce zobaczyć a więc wodza
i jego paladynów i zbroje i
srebrne szyszaki i złote orły
i odznaki cesarskie i nowe
uniformy i konie tonące się
po błotach i obeliski i szpital
w Jaffie i most z pod Arcole

u 212

i duchy poległych żołnierzy
i w ten sposób z konieczności już,
z samego ujawnienia powstaje
i powstać musi to historyczne
malarstwo. Tamto musi umrzeć
i powstaje druga sztuka która
znowu służy nie zniewieściałemu
140 bigotowi z koroną na głowie
(bardzo delikatnemu przestrzennemu
słowi) ale służy wielkiemu
bohaterowi i jeżeli w niej
jest pewien chwyt i pęd
wielkości to on idzie od Napoleona.
Sztuka więc plastyczna i malarska
mogły powstać najpierw we
Francyi bo ona tam prawie
technicznie tak nieskończenie
wyżej stała od sztuki we wszystkich
innych krajach (pod względem technicznym) a pod względem
tematu powstaje tylko także
we Francyi i tego pod tem

22 213

co powiedziałem przy tej nie potrze-
buję tłumaczyć! —
Ale jest inna rzecz. Tensam Napo-
leonizm który w taki sposób
surowy, zupełnie skrajnie, rea-
listyczny, ~~kon~~ realnie heroizm
szczy dokoła między w warsztatach
w pracowniach ludzi jak naj-
bliżej z nim złączonych jak
David, ~~ten powodzie powstanie~~ ta sztuka
~~sztuki~~ nie wiedząc o tem
zupełnie, znajduje idealne
odbicie w zupełnie innym
kraju w innych umysłach.
Tam gdzie ten kult myśli
od roku do roku z niesłychaną
energią z zaparciem się
walorów życiowych takim
jak nie wiem czy się wnet
podobny przykład zjawi, w tym
swoim niezmiernie wzrobionym

141

niezmiernie energicznym, wielkim w swoich celach i środkach pochodzące doprowadza wreszcie do tej jak gdyby każniej więziennej wyglądającej pracowni Kanta w Królewcu, gdzie motyw moment abstrakcyi w przeczach czysto myślowych, motyw ideału w przeczach estetycznych to znaczy spostrzegawczych, staje się rzeczą konieczną jak gdyby zrozumiałą sama przez się, tam odbija się ta postać Napoleona w zupełnie dziwny sposób i w zupełnie innej dziedzinie sztuki: I przychodzi ten Michał Anioł XIX tego stulecia Bethoffen stojący zupełnie w swoich poczatkach na Haydnie na Mozarcie może bezpośrednio i nagle ze skokiem dla którego ja

142

24

obecnie analogji nie umiem podać, że skokiem tak nagłym, chamym i tak czasowo zupełnie po prostu akordującym jawienie się pierwszego konzula jako zjawiska światowego, przechodzi od drugiej do trzeciej symfonii. Gdyby Bethoven był umarł

143

po D moll symfonii po drugiej, możebyśmy w nim widzieli genjalnego epigona Mozarta, od chwili gdy nam dał trzecią symfonję, zjawia się ten Napoleon, nizm w sztuce w swojej zupełnie idealnej abstrakcyi, w swoim artystycznym ideale.

Więcej o tem dziś nie mogę mówić chcę tylko wytłumaczyć dlaczego więc ta sztuka jak ona powstała tylko we francyji powstać mogła a że ~~dziś~~ tak jak

25 216

ona we Francyi powstała musiała
być skrajnie realną heroizu-
~~cyjną~~ -jącą, historyzującą z cen-
trem realnem Napoleona a środku,
sztuką historyczną i heroiczną,
sztuką rozluźnioną pod
względem formalnym a służącą,
oddaną innej postaci nie
twórczej pod względem duchowym.
144
A tak jak ta postać z tem co
ona wywołała, z tem co przez nią
wywołane zostało przez długie
fale i ciche kręgi nieprzerwanie
przeszła aż pod koniec XIX
wieku, tak ta cała formalnie
rozluźniona a tematowo histo-
ryczna a więc od tematu od
wypadku czy obecnego jako hero-
izującą, czy dawno zaszłego
a więc historyczna sztuka, pano-
wała usque ad limina,

prawie aż pod koniec XIX wieku.
I coraz dalej jak to się nieraz widzi
w zatokach morskich że fala
z środka pędząca tylko małe koła
w miarę jak znajduje coraz większy
opór o te skały gdzie się kończy
kultura renesansowa coraz bardziej
i wyżej się wznosi, tam tem



im dalej od tego punktu central-
nego pod względem czasowym
i lokalnym, tak wyżej i potężniej
ten moment historyczny heroi-
zmu zwykł się zamarkować, a najwy-
żej i najpotężniej według mego
widzenia w krajach stojących do
pewnego stopnia (dziś od lat 40tu
stosunki się zmieniły) na kresach
kultury renesansowych, najsilniej
w Polsce i Hiszpanii.
Sztuka Greco... i Matejki
to są te najsilniejsze najbardziej
rwące fale tego ruchu historycznego.

27 218

Dopiero musiały się wytworzyć
wielkie zmiany w społecznym
i kosmicznym poglądzie, aby
mogło to o czem wspomniałem
na poprzednim wykładzie się
zrobić t.j. poczucie przeciwieństwa
do tego co historya nagromadziła
i to najpierw w formie przeciwieństwa
146 ogólnego społecznego rewolucyj-
nego. W literaturze Zola jest
przecie typowym bardzo tego
objawem, w sztuce która dziś
już zapomniana a jeszcze
pamiętam to ogromnie wy-
okrzyczana i wywalczana jako
zdobycz ludzkości . . . . . . .
z Manetem na czele. Aż dopiero
potem musiało się wytworzyć jako
dalszy ciąg po bankructwie i
tego i po tych zwaliskach dopiero
musiało zakwitnąć to drzewo

którą każdy tylko sam czci
ze swego stanowiska po naj-
większej części przeciwnego temu
co dokoła niego jako pojęcie
całości się dzieje, przeciwnego
światu i świadomie przeciwko
temu co historyczna fala
naniosła – „und neues Leben
blüht auf den Ruinen":



Obok tego Napoleonizmu
i historyzmu do tego
rozbicia się form naturalnie
przyczyniła się w znacznej części
także i romantyka, która osta-
tecznie przecież sama przez się
znana jako reagens (chcę tu
uniknąć słowa reakcya bo przez to
rozumie się zawsze pojęcie
polityczne) więc która sama jako
reagens przeciwko ~~ti~~ Napoleo-
nizmowi, już jest jego skutkiem.
Ta romantyka z tą awersyą

do stałej formy, ta romantyka doszukująca, cofająca się do momentów romańskich a więc do pierwiastków ~~dzwięcz~~ dźwięcznych więcej, do rozbicia formy dramatycznej na korzyść zupełnie fantastyczne. —

Co do malarstwa chciałbym przez ~~powiedzieć~~ zwrócić uwagę jak przeskakując ten XIX wiek aż do tych ostatnich lat 90tka, jak to malarstwo miało przedtem pozory przy sztuki rozluźnionej a równocześnie było do pewnego stopnia sztuką wolną. Ono właśnie tylko w oczach ludzi widzących rzeczy ~~jednostronnie~~ jednostronnie, miało wrażenie, miało pozory sztuki rozluźnionej. Ludzie którzy np. uczyli się sztuki na . . . . . . . jeżeli widzieli np. taką powiedzmy Madonnę

148

30 221

Rafaela z epoki rzymskiej lub pierwszych lat florentyńskich a obok tego przypuściwszy Madonnę Tiziana z jego dojrzałszej epoki, to jeśli znali wielkie zagadnienia XV wieku musieli sobie powiedzieć: Madonna Rafaela jest zbudowana z pewną myślą z pewnym instynktem tektonicznym, ona cofa się do stałej (dla pewnego artysty naturalnie egzystującej z kilku rozmaitych wydaniach) ale stałej normy kompozycyjnej, do kompozycji z trójkącie równoramiennym lub trochę nachylonym ale zawsze z tym stałym momentem. Na obrazie Tiziana momentu kompozycyjnego w sensie formalnym, w sensie tektoniki nie mamy żadnego, to jest sztuka bezstylowa. I tak szedłszy przedewszystkiem w wyższym

149

31 222

stopniu jeszcze z XVII, z XVIII
wieku sztukę Rembrandta.
Tam wiemy temata kompozycyjnego
stałego, on nie wyszedł z momentu
tektonicznego i to jest prawda,
ale nieprawdą jest żeby on nie
miał w sobie tego momentu
innego który zastępuje tamtą
kompozycyę. I tutaj przycho-
dzi moment inny, moment

150

barwy i to nie jako moment
barwienia to znaczy podniesienia
renesansu, dodania mu wyższej
instrumentacyi tak jak go
pojmował . . . . . . . . . .
ale jako moment samoistny, psy-
chofizyczny. On nowe momenta
wprowadza w sztukę i jak
stajemy przed pierwszym twórcą
tej myśli (jeżeli to chcemy myślą
nazwać), albo tego instynktu,
przed Giorgionem tak
zapominamy zupełnie o

32 223

momencie kompozycyjnym.
Ponieważ moment walki barwy
ciemnoszafirowej i zielonej
jest punctum saliens w obrazie
ponieważ my momenta po-
chicznie tego obrazu widzimy
z punktu walki albo zbliżenia
się i przeciwstawienia się tych
dwu momentów a już nie
z punktu dwu linii schodzą-
cych się na górze w jednym
punkcie. —
Znany dziś bardzo kompozytor
powiedział raz w konserwatoryum
w Monachium do pewnego
adepta rozwiązującego sztukę
konkursową, że trzeba się zdecydo-
wać czy się będzie komponować
melodyjnie czy harmonijnie.
Na razie tematu my i w malarstwie
nie mamy, trzeba się zdecydować
czy się komponuje tektoni-
cznie czy barwnie.

151

33 224

Albo ta droga która przychodzi do
swego absolutu u Bethovena
albo ta droga która się zaczyna
od Wagnera albo harmonia i
tektonika z konstrukcyi; albo
czysta melodyka, albo konstrukcya
w obrazie albo barwa. Dopiero
z tego punktu widzimy że są
dane podwaliny do stworzenia
152 wolnego malarstwa. My dziś
+ jakby to powiedzieć – atektoni,
czuć nie mając jeszcze
architektury albo raczej początki
dopiero architektury tworzącej
się z nowymi poglądami
instynktownie przestępującej
te momenta nowe na styl
tj. na abstrakcyę form i stosunków,
nie możemy jeszcze mówić o
sztuce tektonicznej w nowym sensie.
Może być że ona się wytworzy.
Droga prowadząca do sztuki wolnej

34 225

szła drogą nie harmoniki ma-
larskiej ale drogą melodyki
malarskiej, nie drogą tektonicznego
renesansu, ale kompozycyi barwnych.
I że Rembrandt tak spełnił
niezawiśle tak z tą rajską
nieświadomością złego i dobrego
w sztuce zadanie, wytworzył z włas-
nego instynktu tę sztukę północną
czysto barwną, on w epoce

153

barokowego przestylizowania,
(proszę pomyśleć dobrze jak on
jest przeciwny wszystkiemu co się
rokoko mego dzieje), tak nieraz
skoro Rembrandt to wytworzył
nieraz myślimy sobie że poza
możnością udowodnienia związku
między epoką a epoką lub
kierunkiem i kierunkiem
są pewne zmiany powiedziałbym
jak gdyby kosmiczne, które
konieczne ten walec na te

35 226

stronę obracają. Pytanie co
Rembrandt wiedział o Giorgionie?
Albo co on wiedział o sztuce
weneckiej kiedy on zaczynał?
On wytworzył to ze siebie i
z mgły nadreńskiej. On potem
dowiedział się z ciągu życia że
egzystuje sztuka która polega
na tektonicznym rysunku i
jak gdyby poganin który przyszedł
do Rzymu tak on musiał rozwijać
te rysunki które za cenę własnego
bytu z taką namiętnością nabywał.
Pierwsze co on z każdą rzeczą
robił która go silnie interesowała,
przerysowywał ją i przemieniał
na swoje własne motywa. To
rozbicie każdego najsilniej tekto-
nicznego rysunku ~~obcego~~ który on znał
i przetopienie na wzór i podo-
bieństwo własne, to jest przecież
rys który znajdujemy tylk[o]
z życiu największych geniu[szów]

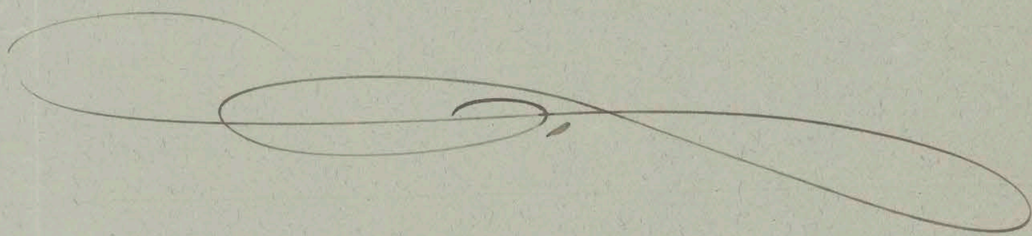
154

155

Rozbicie i przetopienie na formy
własne jednego z najbardziej
tektonicznych dzieł i najgenialniej-
szego które świat widział Wieczerzy
Leonarda da Vinci przemienienie
rzeczy tak skrajnie przemądrza-
łej jak tego sławnego Chrystusa
Mantegn... leżącego w grobie
w takiem skróceniu że cały obraz
nie jest wyższy nad metr,
(pierwotnie był on w Mantui w posiadaniu
Izabelli d'Este), przemienienie
go na trupa anatomicznego
do koła którego stoją lekarze
amsterdamscy, zniesienie tutaj
zupełnie momentu tektoni-
cznego, to wszystko pokazuje
nam, jak ten człowiek zupełnie
inne momenta wprowadził i
gdybyśmy tamto uważali za
wyższe (to są rzeczy równorzędne,
my miary na to nie mamy),
musielibyśmy z ust Rembrandta

włożyć słowa: video, tamen deteriora sequor, on idzie za głosem własnym. I nie drogą tektonicznego rysunku ale drogą kontrapostu barwy i zupełnie własnej kompozycji nie pytającej się o jedno czy drugie zaczynu Böcklina.—





229.

XVIII. XIX

3 wykładów z 3. 4. 5. / II. 02

85 plakatów.

1. 230

# Wykład w dniu 3. lutego 1902.

W poprzednich wykładach przeszliśmy kilka najważniejszych punktów wytwarzania się sztuki w ogóle które uważałem za potrzebne dla możności sądzenia i dyferencyonowania twórczości artystycznej w XIX. wieku. Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę i o ile się da przynajmniej w najogólniejszych objawach rozebrać najważniejsze typy w jakich przedstawiają nam się artyści, twórcy, mistrze i ich dzieła.

Moment który mojem zdaniem nakazuje nam kategorycznie żeby tej trudnej, ciężkiej kwestyi się dotknąć zwłaszcza z punktu XIX stulecia jest następujący: Mojem zdaniem niewątpliwie nikt poprzednio, oko publiczności, przyjaciela sztuki czy

znawcy nie było wystawione na
taką próbę jak teraz, nigdy
równocześnie tak ogromna rozmai,
tość objawów i wielorakość nie
łączyła się na jednym punkcie
nigdy może następstwa pojedyńczych
epok przesunięte przez rozmaite
narody nie przedstawiały się
w tak dziwnie barwnem świetle
jak teraz. Nie dziw więc że
skoro w XIX. w. nagle cały sze,
reg pojedyńczych narodów staje
ze swymi odrębnymi tworami
z których każdy mniej więcej
na odmiennym stopniu kultury
czy pierwotności się znajduje,
że daje nam więc typ ogro,
mnie urozmaicony że więc
właśnie w XIX wieku łączy się
i mnoży ta ogromna ilość
objawów i zwraca się do
nas z żądaniem sądu, zajęcia
stanowiska, i wymaga od nas daru
rozróżnienia i łączenia takiego
jakiego przedtem o ile mnie

2

231

te rzeczy są znane, poprzednie epoki nie znały.
Starałem się zbadać i wypytać sam siebie czy może ja przecież nie podlegam tej tak częstej słabości że jak się mówi coś o epoce współczesnej to się mówi: nigdy przedtem takich objawów nie było, inne epoki nigdy przedtem tak nie czuły, nigdy takich zadań nie stawiały i chcę usprawiedliwić się dlaczego jestem głęboko przekonany że rzeczywiście przedtem takich wymagań do krytycyzmu, do daru oryentowania się nie było jak dzisiaj.
Jeżeli mamy się pytać jak krytykowano w poprzednich wiekach to naturalnie musimy najpierw sięgnąć do śmiałomowego doradcy, do dzieła Vasalego w pierwszym wydaniu z r. 1550.

3

232

w drugiem z r. 1567. i musimy tam w najbardziej znanych albo może lepiej z najbardziej oryginalnych jego biografiach szukać jego stanowiska albo przynajmniej tego co on podaje o stosunku publiczności w epokach tych ~~prz~~ ważnych przewrotów. I tu dochodzimy do dziwnego wniosku, że Waseli prawie nigdy nie wysłuchuje strony przeciwnej. Do tego przyczynia się najpierw moment ten, że Wasali sam przecież obejmuje już półtrzecia-wiekową ~~sztukę~~ historyę sztuki włoskiej, że on już sam nie mógł absolutnie wiedzieć jak z tym pierwszym wielkim przewrocie sztuki za czasów Giotta ta sztuka przyjęta została, nie może zaregestrować ani pro ani contra

4

233

a przynajmniej głosy pro
z miarę, jak te dzieła, o których
on wspomina są bliżej czasowo
niego położone, jak te głosy
u niego się wiążą, i kiedy on
~~so~~ o sądach wydanych przez
współczesnych ludzi o dziełach
Giotta nic nie ma do mówienia
to przecież jest bardzo wiele
ciekawych uwag np. o kaplicy
Branc... przez Masol...
i Masag....
Prócz tego są jeszcze inne argu-
menty które nam każą bardzo
dobrze i łatwo zrozumieć dlaczego
z Wasalim nie znajdujemy
zupełnie źródeł dla historyi
artystycznej krytyki tylko
dla historyi dzieł samych.
Drugim powodem obok tej dłu-
gości u Wasal... jest następujący

bardzo ważny moment i to mający wagę swą aż do początku XIX wieku i dopiero na początku XIX w. zmieniający się, a ten jest, że sztuka wówczas przy ogromnej trudności komunikacyi przy tym silnym typie centralizującym który leżał w ówczesnych municypiach była miejscową, lokalną, albo w późniejszych wiekach ~~była ona~~ jeżeli ona przestawała być miejscową i lokalną, tak była ona sztuką centralizowaną, skupiającą się dokoła wybitnej osobistości poza sztuką, więc w obec panujących lub przez nich wprost skupianą ściągniętą na jedno miejsce. [illegible] do tego pierwszego punktu.

6.

235

Jeżeli ta sztuka była miejscowa, czysto, tak naturalnie te przemiany odbywały się dla oka publiczności bardzo powoli; bardzo stopniowo bo były to bądź cobądź nowe kompozycje ale na znanym dobrze instrumencie, na lokalnym typie tak, że ta powolna przemiana odbywała się mozna by powiedzieć pod stałą kontrolą publiczności miejscowej. Naturalnie i w murach jednego miasta, w obrębie rozwoju jednej sztuki lokalnej są natury w najwyższym stopniu przeciwne. Weźmy np. Andrea del Castagno albo Filippo ... niemniej jeżeli my widzimy w tem wielkie różnice, to to dla spółczesnych, dla Florentyńczyków było tylko artystycznym objawem dwu odmiennych typów, charakterów psychicznych i fizycznych tego samego miasta.

Jeżeli teraz przejdziemy do drugiego podziału w tym punkcie, do sztuki centralizowanej, to tam

7

236

w wyższym stopniu jeszcze to ma wagę. Ten decydujący wpływ który osobistość panująca wywiera na sztukę centralizowaną, ta cała normatywa która wychodzi od tego jednego mecenasa czy panującego nadaje przecież tej całej sztuce ogromny typ i już z tego samego że się ona ogranicza na 20. 30. lat i lokalnie na bardzo wązki zakres widzimy, że ~~co~~ ona eo ipso nabiera jednego wybitnego typu tak że niejako jeśli przychodzimy do objawów drugo-rzędnych, do artystów którzy stoją pod wpływem tych, którzy ten ruch wszczęli, tak z tej chwili mówimy: to jest z dworu Ludwika XIV. to z dworu Ludwika XVI to z ~~dworu~~ czasów napoleońskich to jest pewien typ dworu jednego centrum, jednego powiedziałbym rezydencyjnego München.

8 Prócz tego momentu ~~stp~~ stanu, wóska historycznego Vasal... prócz tego momentu sztuki miejscowej centralizowanej przyłącza się jeszcze moment ważny: sztuki kościelnej: Najpierw każda sztuka monumentalna to znaczy sama idąca w wielkich rozmiarach i dążąca do wielkich dzieł i złączona zawsze z wielką budową nie jest i nie może być do tego stopnia przedmiotem rozmaitej krytyki rozmaitych sądów, jak dzieło drobne, jak sztuka wolna, jak sztuka przenośna z jednego punktu na drugi. To jest zupełnie jasne. Już sam spełniony fakt samo to fait acompli, moment że się coś stało wielkiego co skończone zostało choćby w ostatnich dniach dopiero, już ten sam moment że trzeba się liczyć z dokonanym faktem usuwa już do pewnego stopnia moment krytyczny.

9

238

Jedni mówią: szczęście że się tak stało, drudzy: stało się na to mienia rady. Więc bronić pewnych objawów w sztuce monumentalnej pod ostrą krytykę która naturalnie zamierza zmianę ich bezpośrednią jest do pewnego stopnia z góry bezprzedmiotowe. Do tego przyczynia się jeszcze ten moment że przecież kościół, kaplica, freski wielkie nie są to miejscowości które zwiedzenia z punktu ówczesnego życia nadawałyby się do żywej wymiany zdań, do objawów krytycznego sensu, bo jeżeli w kaplicy odbywa się nabożeństwo lub nieszpory to przecież staje się z zupełnie innym sentymentem, ma się zupełnie inaczej umysł swój związany niż jeżeli się jest w galeryi i słyszy tylko trzask tłumicielów

10 239

i szelest katalogów. Więc już sam moment że to mamy złączone z monumentalną budową i dalej ściśle z życiem kościelnem, usuwa tę całą sztukę kościelną do pewnego stopnia z pod ogólnej krytyki.
A teraz dalej: Przyszły czasy (mo- żemy to datować mniej więcej od połowy XV w.) kiedy sztuka religijna przestała być wyłącznie prawie sztuką kościelną, staje się sztuką religijną sztalugową do pewnego stopnia powiedziałbym religijno świecką. Ale cóż potem? Przechodziła ona zaraz na własność prywatną i tak w wyższym stopniu jeszcze usuwała się z pod sądu ogólnego niż kiedy ona była w kościele.
Z chwilą kiedy powstała jako sztuka samoistna i samowiedna

11 240

od lat 70 tych w Florencyi sztuka świecka tak ta sztuka świecka idąca bez wyjątku drogą zamówienia stałego przechodziła bezpośrednio z pracowni do prywatnego domu o źródłach i istniały zbiory w tej epoce to były one zupełnie prywatne. A jeszcze te zbiory jakie istniały na jak wązki zakres miejscowy były one ograniczone! Chciałbym tylko wspomnieć o najsławniejszym, o zbiorze księżnej Izabelli d'Este w Mantui założonym między r. 1495 a 1525 którego cały dokładny inwentarz jest nam zupełnie znany i z którego 3/4. obrazów do dziś egzystuje - połowa z nich w Louvrze paryskim tak że o tej galeryi prywatnej możemy mieć zupełnie jasne wyobrażenie. Ograniczała się ona wyłącznie na

12



mistrzach włoskich spółczesnych. Jeśli jest list do Wenecyi gdzie ona pisze że pragnęłaby nabyć dzieło tego sławnego malarza zagranicznego który teraz bawi w Wenecyi to jeszcze jest wielka kwestya czy my to możemy sobie tłumaczyć w sensie chwilowego pobytu Dürera ~~[illegible]~~ bo to słowo „ostano" może być bardzo dobrze wytłomaczone w sensie jakiego-kolwiek bądź innego malarza włoskiego działającego poza granicami Włoch w Dalmacyi, Istryi itd. Ale gdyby nawet chciała mieć obraz Dürera to przecież to może więcej w sensie ażeby do tej swojskiej woni domieszać jakiś dziwny ostry zupełnie obcy zapach więc prawie zupełnie jak gdyby zaprawę zmiany smaku. Te stosunki w późnym XVI i w XVIII w. nie zmieniły się, jedna tylko kwestya jest, czy między r. 1505. a

13

242

a potem więcej 1540. Rzym nie był tą areną wielkiej wymiany zdań i obudzenia się pierwszy raz wielkich zagadnień krytycznych wobec dzieł sztuki. Pod względem nietylko wielorakości ~~umysłowej~~ ale przedewszystkiem i pod względem wielkości estetycznej, psychicznej i umysłowej zdaje mi się przecież że takiej epoki jednak Rzym ówczas nie przebył. My sobie o tej ~~epoce~~ nie możemy wyrobić wyobrażenia a jeżeli np. czytamy przypadkiem że Łuk świeżo odkryty obraca się zaraz na teatr, jeżeli się dowiadujemy że Leon X dla brata swego tak wcześnie zmarłego z którym łączył tak wielkie nadzieje dla rodu Medyceuszów na jego cześć buduje tam teatr i nikt mniejszy jak Bal... Berucci... jest powołany malować kulisy i salę teatralną, jeżeli czytamy zupełnie dokładny inwentarz tego teatru który z całą swoją budową istniał

tylko 1½ roku, to przecież dowiadujemy się ztąd że życie publiczne społeczne artystyczne dobrało wówczas było typu i granic takich jakich może dopiero w XVIII w. na stałe rozwielmożniły się w Paryżu. Do tego przychodzi powstawanie dzieł nie mających równych sobie od tego czasu, otworzenie kaplicy sykstyńskiej dla szerszej publiczności, przystęp dany w pewnych dniach roku do Stanza della Segn.... do loggii prywatnych, wielki napływ artystów obcych, a przedewszystkiem złączenie się wszystkich typów artystów włoskich z jednym typie rzymskim. Florencya daje co najlepsze co ma, Umbrya daje więdniejące [illegible] kwiaty, Medyolan przysyła najzdolniejszego z uczniów Leonarda da Vinci, on sam z 13tym roku krótki czas tam bawi, Wenecya ~~daje~~ przez Sebastyana ... w 90tym roku przysyła jednego z najpierwszych

15 244

swoich mistrzów, a więc powstaje wyrównanie przeciwieństw na tej jednej arenie i pewne rozegranie tej artystycznej partyi szachowej między północą a południem Włoch.

Jako dowód zewnętrzny literacki że wówczas budzili się tacy ..... niech służy te kilka dzieł które bezpośrednio albo wówczas z Rzymie powstają, albo z tymi latami najściślej się łączą, taki traktat Bionda – takie dyalogi Ulandy – taki list etc.... taka korespondencya Jerzy i Geraniego, listy Michała Aniola i ten cały wielki komplex korespondencyi które współcześnie mamy. Określiłbym rok 40ty mniej więcej jako granicę przypuszczalną że ten ruch umysłowy przestał a to dlatego że to jest ultima ...

16

245

wielkiej wolnej sztuki włoskiej (na Wielkanoc roku 40tego kończy Michał Anioł Sąd ostateczny i już z tem dziele daje on nam objawienie zupełnie świadome zasadniczo odmiennego typu od tego który się znajduje na suficie... Inne czasy przyszły. Sztuka do pewnego stopnia absolutnie wolna idąca za czysto tylko osobiście twórczym impulsem przestaje być. Wielkie gigantyczne chmury wznoszą się na horyzoncie i to wielkie słońce zachodzi, ściemnia się, przychodzi ten zmrok, zmierzch całej tendencyi przeciwko reformacyi skierowanej skrajnego katolicyzmu wyrzucenie z momentu artystycznego własnej psychy, ujęcie rzeczy z pewną tendencyę przedewszystkiem tendencyę religijną polemiczną, tem samem więc już schodzi sztuka ze swego najwyższego

17

246

piedestału, a z nią razem i krytyka. Ale to jest krótka epoka, wyjątkowa tylko i te stosunki dopiero od połowy XVIII. w. zmieniły się stanowczo i zaczynają nabierać ~~pewnego~~ innego typu, najpierw dwoma objawami: powstawaniem publicznych galeryi, a razem z nimi zbiorów odlewów i paryskiego Salonu, ale naturalnie i tutaj wymagania stawiane do sądu publiczności są jeszcze bardzo ograniczone.

Najpierw z punktu galeryi.

Wiemy że wówczas są dwie: jeden zbiór Louvru, drugi: galerya pomyślana przez Augusta Mocnego wykonana w zawiązkach swoich przez Augusta III w Dreźnie a równocześnie tam i pierwszy publiczny zbiór odlewów. Ale najpierw jak utrudnionym (mamy przecież tyle relacyi o tem) był dostęp do tych galeryi wówczas!

18

247

To być wprost jak gdyby zbiór do Dworu należący i ci ochmistrzowie Dworu czekali tylko na jakikolwiek dzień szczególnie radosny lub żałobny dla dworu, żeby te drzwi zamknąć a molestowaniu obcych posłów nie miało miary wówczas bo trzeba było być wprowadzonym przez reprezentanta obcego dworu. Była też inna rzecz. Zbiory takie były historyczne. Są one po największej części dziś jeszcze a publiczności która ma często dziwny dar ze wszystkiego skręcić bat na siebie samą i już wówczas miała tę nieszczęsną tendencyę uważania takich zbiorów nie jako rzecz przyjemną przeznaczoną dla najwyższej rozkoszy umysłowej, ale jako rzecz gdzie trzeba się bardzo wiele uczyć dat i nazwisk po największej części absolutnie

19 248

bezwartościowych które nie miały żadnego znaczenia ani dla sztuki ani dla historyi. Sądzono więc już wówczas że jak największej nagromadzonych nazwisk i dat, daje ten pogląd na sztukę i że tą drogą historyczną trzeba tę sztukę rozumieć i badać! Poza tem atoli niewątpliwie te zbiory odlewów rotaspora (a trzeba wiedzieć że te odlewy nie były na miejscu sporządzane lecz z wielkim nakładem kosztami z Rzymu i Florencyi sprowadzane do Drezna), miały ogromny wpływ nie może bezpośrednio dla krytyki ale dla historyi sztuki. Dzieła Heinekena, Hagedorna, Leibiena... powstawały wprost z tych galeryach a ile wielki Winkelman zawdzięcza temu zbiorowi odlewów!

Inaczej ważnym punktem dla tej historyi sądu, krytyki, tego musu objawienia swego zdania bezpośrednio

20 249

na paryski Salon. Wiemy że te salony które datują od r. 1759. wytworzyły zaraz pierwszego wielkiego krytyka, że Diderot w związku z tymi salonami daje nam pierwsze próby genialne tego bezpośrednio zakomunikowanego sądu o dziele sztuki, czysto osobistego który uważa to dzieło sztuki do pewnego stopnia jako oderwane od miejscowości z której powstało od pracowni, od artysty, jako rzecz bezpośrednią, jako gwiazdę spadłą z nieba powiedziałbym, która tyczy się tylko ~~jego~~ tego jednego widza, w tej chwili tylko dla niego jest stworzoną. – Ten stosunek atoli ogranicza się tylko na Paryż jeden a dopiero od połowy XIX wieku przychodzi stanowcza zmiana przez wytworzenie środków komunikacyjnych, przez koleje tj. te wielkie wystawy

21

250

sztuki światowe, pierwsza w Londynie w r. 53cim, druga w Paryżu w roku 67ym trzecia w Wiedniu w r. 73cim a potem od r. 80tego zaczynają się w nieprzerwanym ciągu wystawy doroczne, salony które trwają w Paryżu od Napoleona III. stałe przenoszą się potem dalej, powtarzają się w dorocznych wystawach a teraz ~~istnieją~~ istotne zatrzęsienie wystaw i plaga dla tych którzy chcą stać au courant przecz bo dwie lub trzy stałe w Paryżu, do niedawna dwie ~~we Florencyi~~ w Monachium (teraz od dwu lat na szczęście jedna tylko) jedna z Drezna, jedna ~~we Florencyi~~ w Wenecyi.

Proszę więc teraz zważyć że w tych sześciu czy siedmiu stałych wystawach gromadzi się z największym pospiechem wilgotne jeszcze obrazy wyrwane z pracowni

22

251

lub wprost nie dokończone (mamy
klasyczny przykład na Mor.........
growadzą się rzeźby albo szkice
z terracoty wilgotne jeszcze z pra-
cowni z najpoważniejszych narodów
zebrane, posciągane z północy i
południa, obrazy liczące byt
swój zaledwie na tygodnie i miesiące
służące bezpośrednim impulsom
i to objawianie się narodów
w swoich pierwszych okamgnie-
niowych prawie odruchach i
w obec niego staje widz, staje
publiczność zdziwiona, wątpiąca,
tu pociągnięta często jakąś miną
pozera, tu sztuką wirtuoza,
tu utrapiona tą trąbą publicystyki
i poddająca się jej zupełnie,
tu wierząca w geniusza nie widzą-
ca go i nieprzekonana
o nim i tak bardzo często mimo
najszczerszej chęci jeżeli w ogóle
jest czas i fizyczna możność
przejścia i zbadania tych rzeczy,

23 252

pomijająca rzeczy ciche a często najgłębszej wagi. I dziwną jest rzeczą, że to co się często czyta w dawnych historyach i krytykach to co Wassali notuje że młodzi artyści albo młodzi geniusze tak długo byli zapoznawani, to zdarzają i powtarzają się w XIX wieku. Którędy gdybyśmy ujrzeli że drogą wystaw najprędzej każdy początkujący talent czy wielki twórca może się objawić, tak właśnie tą drogą wystaw najdłużéj jest trzymany w cieniu. Mamy klasyczny przykład na Böcklinie. Ja pamiętam sam jeszcze czasy kiedy jeden obraz Böcklina odrzucono z wystawy z Monachium a drugi wisiał w jednym z ostatnich pokoi i publiczność wzruszając ramionami koło niego przechodziła. Co może być charakterystyczniejszem

24



jeśli w narodzie z którym się wytwarza
geniusz taki jak Böcklin
pierwszy jego obraz kupuje się
wtedy kiedy on ma lat 42.
To są zmiany bardzo charakte-
rystyczne i dlatego sądzę więcej
niż kiedykolwiek zmuszony jest
widz w XIX wieku stanąć niejako
uzbrojony w obec tej ogromnej
mnogości, rozmaitości i wielora-
kości objawów. —
Uważałbym to sobie za wielką zasługę
gdyby mi się udało w tym krótkim
czasie zdjąć niejako topograficzny
odlew tych wszystkich najważniejszych
typów artystycznych jakie w ogóle
mamy – geometrycznie biorąc rodzajowy-
gdybym mógł dać jasny obraz tych
najważniejszych odmian w jakich
twórcy artystycznie przed nami stają.
Zdaje mi się że będę musiał z tego
zrezygnować bo toby wymagało
osobnego wykładu, ale chciałbym
przynajmniej w najogólniejszych

25 254

zarysach dotknąć kilku punktów zasadniczych i polecić je jako nie rzeczy ostateczne ale raczej tylko jako momenta do dalszego badania tej rzeczy, kilka odrębnych najważniejszych momentów które trzeba zawsze mieć na uwadze, ażeby w ten sposób jeśli nie wprost ułatwić lub umożliwić sobie to zadanie bezpośredniego sądu, to przynajmniej znaleść jedną lub kilka ścieżek, którymi idąc prędzej się dojdzie niż bez tego przewodnika.

Jako taki moment wytyczny chciałbym w najbliższych dwu wykładach rozebrać moment pierwotności w sztuce, co to jest umysł absolutnie twórczy, co to jest umysł skrajny tj. artystyczny, co to jest wirtuoz. W ten sposób zdaje mi się przejdziemy od początków (bo każda wielka sztuka pierwotnymi objawami się zaczyna) przez najwyższe wyżyny zaraz do objawów upadku najprostszych do objawów wirtuozowstwa. —

26

255

# Wykład w dniu 4. lutego 1902.

Wczoraj już mówiłem że dla ułatwienia sądu ile możności orjentacyjnego znalezienia niejako w umysłowym sensie tego dobrego punktu widzenia z którego obraz lub dzieło sztuki oglądać można zamierzam dać jak najkrócéj tylko można taką próbę odlewu plastycznego tych najważniejszych konfiguracyj umysłów artystycznych które się w sztuce objawiają i zgrupować nie ludzi ze sobą, odległych od siebie długiemi epokami stosunkami narodowymi itd. ale zasadniczym momentem ich typu i charakteru twórczego. Grupować to co w zasadzie swojéj, już w swojém nazwisku w swoim rodowodzie nie dozwala na grupowanie tj. to co się nazywa indywidualnością już z góry nam mówi że tylko do bardzo wązkich granic i tylko do przyjęcia i do wyjęcia najważniejszych punktów wspólnych możemy się ograniczyć.

Mówię że między miliardami liści

/.

27 miona dwóch równych sobie, może i 256

między miljardami ludzi najzwyklejszych nie znajdzie się dwu zupełnie równych tem mniej można się spodziewać że tam gdzie przecież przychodzą wyjątkowe objawy, umysły które czy w tym czy w innym sensie wznoszą się samowiednie czy nie samowiednie ponad całą masę, że tam znaleźliby się ludzie którychby można postawić na jednej linii.
Więc z góry mówię że tutaj tylko niektóre zasadnicze punkta będzie można przyjąć jako momenta comparationis, jeżeli nie pomylę się w odnajdywaniu w wyszukiwaniu tych najważniejszych punktów, to w takim razie przecież może osiągniemy ważny punkt porównawczy.
Do tego zestawienia które jest tak ważne w obec tej ogromnej rozmaitości która często kogoś kto chce objąć całą sztukę nowożytną prawie do rozpaczy doprowadza uprawnia mnie przedewszystkiem to co w jednym z ostatnich wykładów powiedziałem i którebym rad polecić tym którzy chcą te rzeczy bliżej

38 257

poznać i dalej z tworami sztuki żyć, żeby przyjęli za zasadę: badać sztukę współczesną jak gdyby była dawną, dawno minioną jak gdyby była współczesną, tj. w procach wybitnych po poznaniu po zrozumieniu tych najbliższych bezpośrednich wpływów kulturalnych wyłączyć zupełnie ten moment czasowy i brać to dzieło sztuki par exemple jako dzieło sztuki.

Do tego zmusza nas prócz tego jeszcze ten moment o którym wczoraj mówiłem, nietylko ta ogromna rozmaitość objawów z powodu powołania maluczkich tj. przystąpienia narodów które może niejedną rzecz wybitną zdziałały na innem polu, na polu samodzielnego ołtarzowego historycznego działania ale które po prostu do mówienia do myślenia zmysłami nie były jeszcze dorosłe, przez przystąpienie tych narodów do ogólnej wspólnej sztuki. Wyrobiły się więc stąd najrozmaitsze stopnie dojrzałości umysłowej, przystępują indywidua i narody stojące na bardzo rozmaitym stopniu swego wewnętrznego rozwoju i stopniu kultury.

Mimo wielkiej ilości wybitnych artystów i mimo wielkości dzieł pierwszorzędnych twórców których myśl ludzka objąć do pewnego stopnia nigdy nie zdoła, sądzę przecież że te punkta wytyczne dadzą się absolutnie znaleść zasadniczo. Zadanie jest tu trudne to samo jak stworzyć nomenklaturę albo dać obraz wielkiego pasma gór. Widzimy jak nazwiska się zmieniają jak to co się uważało dawniej za szczyt główny okazało się że jest tylko szczytem pobocznym, jak wielka jest trudność objęcia kilku szczytów jednem nazwiskiem, czy też ma się je uważać za jeden stok czy to są stoki odrębne. Nasuwają się tu ogromne trudności mimo to uważam ~~dla nas~~ za wskazane a dla nas jako pomoc wprost znakomite bo mojem zdaniem bez takiej ~~ogólnej~~ orjentacji w obec sztuki ostatnich lat 30tu stalibyśmy prawie bezradni. Otóż powiedziałem już że wybrałem kilka punktów wytycznych i jako

30 259

takie podałem najpierw moment
pierwotności, drugie najwyższej
absolutnej twórczości, potem najwyższego
artyzmu i moment tworzenia
wirtuoza.
Najpierw co do pierwszego najważniejsze-
go tj. momentu pierwotności o
pierwotnym sposobie tworzenia, tu
jest też punkt gdzie miłośnik sztuki
najczęściej czuje się zrażonym
w zetknięciu z szeroką publicznością.
Na pierwotne objawy sztuki publi-
czność nigdy nie ma zrozumienia.
To jest dziwne, to co się objawia
z pewnem pociągiem wyższym nie
to co się nazywa oryginalnością
osobistą, co sięga z pewną bezwiedną
usilnością w sferę najwyższe duchowe
co czerpie intuitywnie z ziemi
z której ono powstało, dla tych
objawów publiczność nie w najrzadszych
wypadkach tylko ma zrozumienie
dlaczego, bo tego nie można się
nauczyć, bo o tem mniema

w książkach, bo drogą, rozumową
drogą uczenia się i zaznawania do
tego dojść nie można. ~~do~~
Ludzie twórczy intuitywnie, pierwotnie,
różnią się zasadniczo od momentu
tego co dziś szeroka publiczność
uważa głównie jako moment
artysty tj. tego który tworzy
samoistnie ze świadomym zamia-
rem zdziałania czegoś pięknego czy
nadobnego, podobania się lub
gorzej jeszcze przypodobania się
publiczności. U artysty pierwotnego
jest ten silny moment wyłączenia
widza, słuchacza, czytelnika. On
tworzy z pierwotnych soków, z swoi
ziemi własnej i własnego instynktu.
W tem co tu powiedziałem leży
już implicite zawarty także
moment ten że ci pierwotni
artystycznie samoistni stoją
na stanowisku swojej ziemi
swego narodu więcej nawet na
stanowisku swej rasy, oni

32

261

tworzą instynktem rasy swojéj, pierwotnym. Musiałoby się z góry przypuszczać że to są artyści którzy objawili się w dawnych wiekach kiedy tylko ta kultura zaczynała się lub jeszcze nie istniała, kiedy sposób myślenia nie był skomplikowany tylko ogromnie prosty, bezpośredni. I tu zaraz spotykamy się z błędem ogólnym prawie u wszystkich krytyków nie tylko sztuki ale i literatury, mianowicie z tem błędnem rozumieniem, jak gdyby ten moment pierwotnego sposobu myślenia i tworzenia nie był w czasach nowszych możliwym. Pochodzi to ztąd, że może nie czują dość teraźniejszości i że nie znają przeszłości, że wyobrażają sobie że świat zaczął dopiero skomplikowanie myśleć przypuśćmy od początku XIX wieku. O utworach tak przerafinowanych tak skomplikowanych jak nam daje druga połowa XV. w.

33 262

we florencyi siły przytoczyć tylko San... Boticelli albo Filipp .... połowa krytyków i recenzentów pojęcia niema zupełnie. Ludzie myślą że jak machina rozwija się cały świat, że była pierwotną w XIV tym w. zupełnie trochę mniej w XV w. już zupełnie nie w XVI w. a potem idzie kierunek nieustającego rozkwitania się ku najwyższym zagadkom kultury. Tak na szczęście nawe nie jest i tu jest ta wielka fala w dół i w górę i wszędzie gdzie powstają wielkie centra kultury, tam zaraz powstają wielkie komplikacye umysłowe a wskutek tego i komplikacye artystyczne. Rubens np. jest umysłem bez porównania prostszym niż Sandr. Boticelli choć ten żył mniej więcej 180 lat przed nim. Realista francuski z XVIII w. Ot.... ... ... jest umysłem

34 263

o wiele bardziej prostszym niż Vaud... v ... który o 100 lat przedtem żył w Amsterdamie. Zresztą my całego balastu przeszłości ze sobą włóczyć nie możemy i zdaje mi się że popiół ze spalonej biblioteki Aleksandryi był najlepszym podkładem do powstawania myśli pierwotnych. Powiem więcej: początek XV w. miał umysły bardziej zdecydowanie pierwotne i samoistne niż miał XIII i XIV wiek. Pierre dei francesci ... jest umysłem daleko bardziej pierwotnym niż Giotto, twórca wielkich drzwi do baptisterium św. Jana we Florencyi jest artystą daleko bardziej skomplikowanym, daleko bardziej hołdującym momentowi piękna niż ten który po nim przychodzi zaraz albo równocześnie działa Andreo del Castanio

Więc tu stałej miary, jednolicie posuniętej w górę linii absolutnie nie ma.

Artysta tworzący pierwotnie przetłómaczony na moment etyczny znaczy to co człowiek samoistny niezależny, duchowo wolny. Niezależnym samoistnym i artystycznie wolnym jest też i artysta który tworzy pierwotnie. Wiek XV był tym wielkim wiekiem który może widział ich naraz najwięcej jednak zaraz tu chciałbym wyeliminować jedną pomyłkę.

Pierwotność w tworzeniu bynajmniej nie jest to co się nazywa prymitywizmem. Prymitywizm w sztuce zdaje mi się że to pojęcie niedługo już ~~[illegible]~~ się utrzyma, bo ono pochodzi jeszcze z czasów jakiejś nieznajomości XV wieku, prymitywizmem więc w sztuce nazywamy w ogóle tę epokę która poprzedziła Rafaela. Co więcej nawet kopistów Rafaela z początku ~~XIX~~ w. tj. częściowo nazareńczyków niemieckich nazywają prymitywnymi tak samo jak też tych poetów psychików

36 

angielskich kształcących się głównie
na Sandro Boticellim nazywają
prymitywistami XIX. wieku, a jak
mogą być bardzo prymitywnymi ci
którzy się opierają już na osobistości
tak skomplikowanej jak S. Boticelli?
Więc to trzeba tu z góry eliminować.
S... Boticelli stoi w samym
środku kultury i najbardziej zawiłe
zagadnienia psychiki XV w. mają dostęp
do jego duszy i objawiają się w jego
obrazach. Zresztą ten prymitywizm
XV który prymitywizmem nie jest
ale się tak nazywa, to jest przeważ-
nie ta sztuka umbryjska Perugina
z jednej strony ta sztuka S.
Boticellego więc ten prymitywizm
umbryjski to jest sztuka dla publiczności
zupełnie to jest sztuka dla widza
i absolutnie dla kupca. Chciwość
Perugina otóż to jest jeden z najcie-
kawszych rysów osobistych o którym
wiemy dzięki Vasaremu, on się też
łączy zupełnie z jego sztuką
z tem szukaniem ....

266

37

z tem wyciąganiem ręki do publiczności, to jest tak ogromnie wyraźny znak dla tego człowieka, to nie jest umysł pierwotny zupełnie. Nas więcej pociąga ten człowiek który nie widzi nas nie dba o nas, do nas ręki nie wyciąga, umysł samoistny w twórczości zupełny. I tak się przedstawia w XV w. najpierw jedna wielka grupa - ~~tj~~ cała sztuka flamandzka północy to jest sztuka ~~[illegible]~~ kat exochen pierwotna i rdzenna z zapachu północnej ziemi wyrosła, tak we Włoszech mamy ~~x~~ głównie w jednej części Umbryi Pierr. dei francesc.. jako ~~[illegible]~~ jeden z najsilniejszych umysłów, Andrea de Castanio we Florencyi w pobliżu Donatella. Nie tak silnie już pierwotny bo przecież zbyt pod wpływem północy zostający jest szkoła wenecka. Cudownem atoli jest jak oni

38 267

wszyscy pisać z pracowni we Murano mówią po niemiecku i po pewnym przeciągu czasu ta sztuka italjanizuje się ~~i nawet~~ jak ta sztuka zaczyna pod wpływem tego silnego pierwiastku lokalnego nabierać momentów zupełnie pierwotnych jak powstają takie niesłychanie imponujące typy pierwotne jak stary Bellini i jego synowie Gentill. i Giord..

Przechodzi renesans i zdawałoby się że on bierze pod ten wielki strychulec cały świat ówczesny, działając aż do Kremlu, aż do Małej Azyi na całą północną Afrykę, bierze pod siebie całą Hispanię, dwór francuski, aż pod Skandynawię i całą Anglię zdawało się że nikt nie wyjdzie cało ze swoją pierwotnością średniowieczną a przecież wychodzi jeden i to jeden z najsilniejszych stary Breügel.

39 Więc są pewne indywidualności
rdzennie narodowe, zarazem tak
ogromnie silne tak samoistne, że
niema potęgi zewnętrznej któraby
je przemogła. (XVIII wiek) dał nam
w dziejach północy napowrót
z Holandji szereg ludzi o zakroju
pierwotności pierwszej atoli muszę
przyznać, mimo całego przeciwieństwa
Hiszpania ma wpływ tak decydujący
że nikt z nich żeby zacytować tu
Goethego „sich rein und unver-
sehrt” się nie utrzymał, (O Rem-
brandzie tu teraz nie mówię),
w malarstwie figuralnem.
W samym środku XIX w. z chwili
kiedy zdawało się że powstała w aka-
demiach złota klatka dla sztuki
że poza tem niema nic, w połowie
XIX wieku na punkcie sztuki tak
niesłychanie zarozumiałym jak
może żaden przedtem nie był a przecież
tak bardzo biednym, powstaje jeden
z najbardziej osobistych rdzennych

40



rasowych umysłów w pejzażyście
i rodzajowym francuskim malarzu
Millet..–
Bardzo ważnem jest dla zrozumienia
i nawet dla zrozumienia współczesnej
sztuki exodus rzeczy. Jeżeli mamy
umysły tak kolosalne tak-nie,
chciałbym powiedzieć nabarwne
ale tak imponujące jak Pierre
dei francesi z tym wspaniałe
odrębnym typem człowieka który
on stworzył z tem wzięciem
motywu bóstwa albo Chrystusa
na ziemię i zlania z niego tej czysto
ludzkiej powagi, człowieka którego
nikt nie widzi, Chrystusa który
z pewnością nie jest stworzony
po to aby się do niego modlono
jako do Boga, którego on stworzył
li tylko dla siebie na wzór i podo-
bieństwo własne (weźmy np. obraz
jego Chrystus wstający z grobu
w Citta.. di Castello)

41 270

jak widzimy takie twory Pierre dei francesco to przecież musimy się pytać co powie on dalej w ostatnich latach twórczości co powie następna jego generacya. Otóż w ostatnich latach twórczości on nic nie ... mówi. – są charaktery tak zażarcie samoistne tak uparcie własne że one pomimo że dokoła nich cały świat się zmienia, one się nie zmieniają i mamy z jednem z najpóźniejszych tworów Pierra dei francesca tj. z tem Biczowaniu które się znajduje w galeryi Wor... jedna z najcie[kawszych] typów takiego dotrzymywania niech będzie co chce dokoła. (To jest z czasów kiedy on był do połowy ciemny i barw już nie rozróżniał). Ale przychodzi następne pokolenie i tu mamy dwa momenta objawów: albo ta samoistna cierpkość ta energiczna szorstkość dojrzewa pod wpływem słońca i droga po prostu dojrzewania organicznego wytwarzają się powoli

42 271

stoi kie owoce, uszlachetniane tego szczepu, albo ta sztuka się przeżyła. Cała historya sztuki renesansowej w drugiej połowie XVI wieku daje nam szczególnie w ostatniej trzeciej XVI w. właśnie obraz tej drugiej genezy racyi dojrzewającej do piękna. Pierro dei franceschi stwarza.. Melozza, taki skarykaturowany prawie samoistny dziak jak Cosimotu... ferraryjczyk stwarza takiego Ercole dei Robert... Mantei.. pełna głębokiej spekulacyi stwarza cały szereg lub legion można powiedzieć ~~kto~~ tych którzy poszli potem po tych kierunkach pieś świadomie estetyczny dążący do piękna, Donatello wytwarza Veroggia i proszę tylko w myśli porównać sobie dwa ich dzieła, pomnik konia z Padwy i konia z Wenecyi, pomniki Catemalatty Donatella i Colonnego w Weronie tak mamy jasno doprowadzoną prawie do pierwiastka tę historyę

43

272

tych dwu generacyi:
Ale przychodzi teraz strona ujemna która może iść w dwu kierunkach albo zaparcia się swego ojca z kierunku tego rzędnego dopytywania dosłuchiwania się tego bystrootliwego światełka już, kuości gonienia za tym smacznym artystycznym i szczególnie tam bardzo smutny obraz przedstawia nam historya z ostatnich dziesiątków lat XV i czterech pierwszych XVI wieku sztuki flamandzkiej.
Nawet Quinto Mat... taki poważny może wielki z swoich pierwszych tworach daje nam z początku rzeczy podobne do Erc.... d. R. potem tworzy rzeczy co do których mamy to uczucie że tam już sołów żadnych niema.
Jest jeszcze drugie zwyrodnienie w kierunku rubasznej sztuki, gdzie ~~którego~~ przychodzi ta Inzucht to zwyrodnienie przez powtarzanie się, ~~schablon~~ schłopienie przez jakiś pewien kierunek ku rubaszności ku wprost

44 273

prostactwa.

Wspominałem już że Holandya uratowała swoją pierwotność nie w sztuce figuralnej tylko w krajobrazie, wspominałem że może najlepszym punktem porównawczym dla jednego pokolenia i drugiego w rozwoju sztuki XVI w. różnica tych pokoleń jest moment konia Donatella i Verroggia.

Widzimy więc że ta piękność objawia się tak w sztuce która ma za przedmiot psychę albo postać ludzką, jakoteż zwierzę albotéż krajobraz. We wszystkich tych trzech działach ta pierwotność się objawia.

Mówiliśmy teraz głównie o tej sztuce która zajmuje się psychą i postacią ludzką, chciałbym powiedzieć jeszcze kilka słów o stanowisku sztuki (i dać kilka przykładów) do zwierzęcia. Jest bardzo dziwnem że dwukrotnie pierwotność ta odnajduje swą siłę nie w tym humanistycznym kierunku sztuki tylko chwytając

45 274

się poprostu objawów zwierzęcia.
Pisanell... był pierwszym i jest wiele objawów w sztuce XIX. wieku. Wspominałem już o sztuce francuskiej, a Gerikó.... jest tym ogromnie typowym przykładem odrzucenia tej całej historyczności tej całej / sztuki napoleońskiej przez odświeżenie swego umysłu swego oka przez kształty zwierzęcia.
U nas jest wielki talent Piotr Michałowski: Możnaby wymienić ~~wogu~~ obok niego umysły niewątpliwie o zakroju bardzo pierwotnym szlacheckim, takim jest Orłowski gdyby on równocześnie nie był także przykładem dla tego momentu zwyrodnienia sztuki: Sztuka Orłowskiego rozpoczęła na wielką skalę a przeszła potem w karykaturę i w pewną nawet deprawacyę.
Po Michałowskim potem mamy

46. 275

dwa talenta bardzo wielkiej siły pierwotnej która głównie tą drogą odszukiwania swojej rasy niejako w objawach świata powierzonego się objawiają, pierwszy Kossak stary drugi Brandt.

Jak weźmiemy dzieła Kossaka mniej więcej od r. 76 do 78, dzieła Brandta do roku 92 ~~lub~~ 93 z(ewnętrznie) może (ja ten obraz który tu jest w muzeum Ossolińskich do jego najlepszych już nie liczę), tak widzimy że ~~[illegible]~~ o ile to zatopienie się w objawie świata zwierzęcego dobrego tej pierwotności sztuki przyniosło.

Z francuskiej sztuki możnaby wymienić i malarkę Różę Bol...

Zdawałoby się że krajobraz jest najbliższym przedmiotem któregoby się miał chwycić umysł pierwotny a tak nieskończenie długo trwało aż sztuka zdecydowała się albo

47

276

zdołała, poprostu ośmieliła się wziąć tę naturę nieożywioną samą przez siebie jako protagonistę jako pierwszego głównego aktora swej sztuki. Niewątpliwie ogromnie wiele momentów lokalnego leży już w sztuce flamandzkiej i gdybyśmy nie musieli Dürera zaliczyć do o wiele wyższej kategorji tobyśmy powiedzieli że on pierwszy jest który miał serce otwarte na typ krajobrazu a co więcej on pierwszy jest który widział po prostu miasta, społeczeństwo, nasz po jako objaw czysto organicznej, i jego dziedzińce z Norymbergii jego widok kościoła to jest jeden z najbardziej żywych objawów myśli twórczej jaki może kiedykolwiek sztuka z rąk genjalnego człowieka otrzymała. – W innym sensie więcej jako ogólne wrażenie jako Drażnienie sceneryki więcej daje nam Wenecya, te niezliczone

poczuć nie widzenia ale to
nieśłychanie poczuć momentu
krajobrazu więcej z sensu kon,
trastu barwy. Tu zaraz Bellini
Giovanni, Giorgione za nimi
dalej Tizian. Z przykładów
nowszych to mamy cały szereg.
Sztuka północna, skandynawska
idzie głównie tą drogą. Fiest...
Jansen, ks. Eugeniusz ...
Skiri... to byłyby nazwiska
których należało podać ponieważ
się z nimi pierw spotkamy,
Rozenów u Moskali, Ruszczyc
u nas. To jest ten sposób
zupełnie pierwotnego rodzimego
widzenia prawy który zaznacza
się już od ~~IX~~ XIX w. u nas ale
więcej jako objaw towarzyszący
u Kossaka a następnie u Brandta,
nie jako moment czysto samoistny.
Dopiero ostatnie lata dały nam

278

49

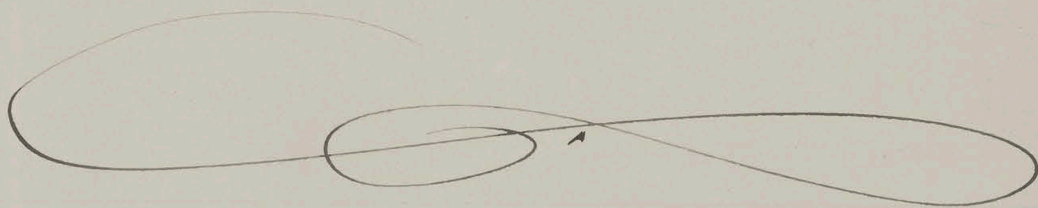
ten bardzo wybitny talent Ruszczyca, to zupełnie pierwotne samoistnie rdzenne powiedziałbym rasowe widzenie krajobrazu. –

Co do tego przejścia momentu pierwotności sztuki na drugą generacyę chcę jeszcze dodatkowo przypomnieć się u kilku wybitnych artystów mamy ten dziwny objaw tego objawu następnego pokolenia, to objawianie są objawów następnego pokolenia, momentu dojrzewania do piękności w ostatnich latach życia. To jest niezmiernie ciekawe i pod tym względem może najciekawszym typem jest Giovanni Bellini ten, który dopiero w ostatnich 15tu latach jako bardzo wiekowy człowiek przychodzi do pracy historycznej pierwotnej do pracy pięknej. –

50

279

Z tą świadomością że ta sztuka
przeszła na inne pole że ten
ż moment pierwotny ten
moment charakter wielki
energiczny już swoje zrobił
i rzeczywiście daje nam przykład
miły drzewki która nagle powie,
wraz obok niej zostało zaszczepione,
pionowych listka nowych płaskatych
szczepów, zaczyna także słodkie
owoce nieść! —



57

280

# Wykład w dniu 5. lutego 1902.

W poprzednim wykładzie starałem się scharakteryzować ten dział który uważam za jeden z głównych który stoi pod znakiem pierwotności w twórczości artystycznej. Tu mogę naturalnie dotknąć tylko głównych momentów charakterystycznych. Jeszcze chciałbym dodać że to i jak rozumiem pierwotność i to jak ją określiłem nie kryje się jeszcze zupełnie z pojęciem sztuki czysto charakterystycznej, ani też z innymi rodzajami sztuki rodzinnej czysto zgoła rodzajowej. Charakterystyczne rodzinne i bardzo często i rodzajowe te rzeczy są, ale one nam dają też moment o wiele silniejszy daleko większą energią samoistnością myśli niż zwykłe dzieła któreby się tylko podporządkowywały pod ten moment. Użyłem tu słowa „charakterystyczny" bo lubię się powoływać często na zdanie Göthego wypowiedziane z okazji jego rapsodii o katedrze sztrasburskiej, gdzie on mówi: die Kunst ist lange characteristisch

che sie schön ist. Słowa te datują
z r. 73. kiedy Goethe miał lat 24. i
szedł dopiero za swoim pierwszym
impulsem i gdzie przeczuciem nie wiedział
jeszcze że są dzieła wyższe ponad dzieła
piękne. Sam siebie on jeszcze nie znał
sam nie był jeszcze dojrzały do swoich
najwyższych tworów i sądził tylko że
to są tylko dwa główne momenta
rozwoju, najpierw sztuka charaktery-
styczna która może najbardziej zbliża
się do tego pojęcia co nazwałem sztuką
pierwotną a zaraz jako dalszy moment
rozwoju sztuka piękna. On jako
Niemiec znający wówczas tylko
Niemcy i to tylko część środkową
widział w ogólnych zarysach rozwój
sztuki, najpierw widział XV w. z samego
początku XVI w. i zaraz potem tę
sztukę o której sądził może że jest
piękną chociaż może jej punkt
chwały zaprzeczył i zasługi które
zostawiła ~~leży~~ dla nas leży na
dnem polu. —
Zaznaczając o to, co powiedziałem że

3/ 53

282

Goethe jako 24 letni młodzieniec widział i szkił i był przekonany że są tylko w rozwoju każdej sztuki (nie całej w ogóle) ale sztuki niemieckiej a więc ewentualnie i innych te dwa główne etapy sztuki + charakterystycznej rodowej, narodowej, drugi sztuki absolutnie pięknej; powiem że ta omyłka Goethego jeżeli ją tak nazwać można jest bardzo znamienna i powtarza się ona tysiąckrotnie. Mamy bardzo biegłych znawców historyi sztuki którzy faktycznie to słowo piękno, piękność, uważają albo przynajmniej miano to jako szczyt sztuki jako najwyższy cel do którego ona dojść może. Czy tak jest, czy rzeczywiście jeżeli stajemy przed temi dziełami które przecież cum applauso omnium musimy uważać za najwyższe dzieła twórczości ludzkiej, czy to jest ten niewątpliwie u nas żyjący zmysł estetyczny który głównie reaguje czy one do nas się zwracają, czy rzeczywiście w tem poczuciu czy instynkcie

absolutnego piękna postaty one
poczęte i wykonane? Jeżeli wy-
stępujemy w dole kaplicy sykstyńskiej
z dołu patrzymy na ten sufit, jeżeli
stajemy przed grobowcem Medyceuszów,
przed Wieczerzą Leonarda da Vinci
lub jeżeli otwieramy wydanie
norymberskie Apokalipsy z r. 1496
lub jeżeli teraz z Muzeum amsterdams-
kiem stajemy przed tak zwaną
Rond de ... czyli raczej tylko
wymarszem na strzelnicę amsterdamską
czy rzeczywiście czujemy w obec tych
dzieł wszędzie to jedno, czy one odzywają
się do tej jednej struny i czy na te
dzieła reaguje jedno i tosamo uczucie?
Gdy mogę mówić o swojem doświadcze-
niu a w takim razie iż ja zapomnieć
nie mogę się przed każdem z tych
dzieł mamy znamiennie odmienne
uczucie się przed do zupełnie
innych stron czy przystoi czy innych
zwraca się jedno dzieło, zupełnie do
innych drugie.

Kiedy niewątpliwie przy jedynej może Wieczerzy Leonarda da Vinci. uczucie pewnej niezrównanej piękności jest, tak też są inne momenta które je nawet w tem dziele przygłuszają bardzo znacznie. Jest najpierw moment opanowania trudności tematu, stania się panem nad momentem pozornie zupełnie nie do rozwiązania, ten moment oddania 12tu istot samodziel-nych indywidualnych będących w tej jednej sekundzie zupełnie pozbawio-nych swego jestestwa i oddanych temu jednemu pytaniu czy niechowi, jest to nieskończone uczucie koncen-tracyi poprostu 12tu psych przez jedną, zagórowanie jednej nad nimi pozornie więcej nad wszystkimi i nad nami co przed tym obrazem stoimy. Jeżeli stoimy w kaplicy sykstyńskiej np. czy rzeczywiście to co było zamiarem Juljusza II. histo-rya starego Testamentu się przed nami rozwija czy mamy tam epiczne następstwo dzieł ze starego Testamentu poczynając od stworzenia człowieka:

Więcej może już to przyciąga wzrok i psychę naszą ten cały szereg postaci ta mistyczna warjacya indywidualności z tem dziwnem rozdrażnieniem i tych Sybill i proroków. Widzimy tam jak gdyby nieskończony ferment który idzie o wiele ponad historyę przy którym zapominamy że jest tekst który je pierwotnie spowodował, że egzystuje stary Testament. Już nie mówię o innych postaciach dekoratywnych które tam są.

Jeżeli otworzymy Apokalipsę z drzeworytami Dürera tak mamy przedewszystkiem uczucie przedziwnej fantastyki opanowanej mistycznie jeszcze większą energią twórczą. Te rzeczy są do pewnego stopnia tak przewrotnie realistyczne pozornie one tak dziwnie kajdany rozumni bystrości ja niewiem, prawdy trzeba powiedzieć po prostu reporterstwem cudu ubierają w tą mistyczną fantastykę Apokalipsy, że my podziwiamy je te fluktujące

fale fantastyki która nie wiem czy kiedy powtórzyła się z tą energią tem bardziej że widzimy ten ogromny opór twórczego umysłu który nie siląc się na złagodzenie tej rzeczy barwą czy formą, temi ciężkiemi czarnemi liniami je do naszego umysłu i oczu wraża.

Jeżeli stajemy przed Rond-de... który nie jest ani R a ani d... tylko wymarszem ludzi na strzelnicę tak może w żadnem innem dziele potęga po prostu życia ludzkiego całość bytu, całość narodu tak skondensowana z całą ogromną rozmaitością indywiduów stojących pod znakiem jednej kultury tak do nas nie przemawia jak tu.

Ale jeżeli chcemy słowu: piękno, wrażenie piękna, uczucie piękna nadać znaczenie że pewna suma uczuć najwyższych rezultująca z wrażeń z pewnego dzieła odnoszą-cych się w tem słowie się kryje, (ale tak nie jest) w takim razie

moglibyśmy te dzieła uważać do pewnego stopnia za nieskończenie piękne a nawet to wrażenie które one na nas wywierają jest zupełnie inne. Są dzieła piękne które rzeczywiście tem wrażeniem piękna ogólnego są silniejsze od całej umysłowej czy duchowej czy religijnej treści którą one nam dają. Takie są przedewszystkiem Stanze Rafaela i gdyby ~~się~~ kto chciał kiedy wątpić że egzystują w nas momenta reagujące na piękno to niech tylko idzie do Stanz. Jak się z tamtąd wychodzi zapomina się o dyspucie, o przeciwieństwie Platona i Arystotelesa, o świecie starożytnym, o wygnaniu dekretaljów, zostaje nam jeden jak gdyby ogólny odblask jak gdyby aureola która dokoła całej psychy ludzkiej myślącej, artystycznie twórczej, religijnej, prawniczej itd. tj. ludzkiej społecznej się zatacza. To jest treść pokonana przez piękno.

59

Niewątpliwie i w całym szeregu Madonn Rafaela i w innych dziełach ten moment i świadomego piękna i oddziaływania piękna na naszą psychę ten jest, ale w tych dziełach w skutek tych mojem zdaniem wyższych pierwiastków które w tamtych się znajdują, w tych dziełach absolutnych najwyższych twórców nie mógłbym odnaleźć ja ich przynajmniej nie widzę. One się zwracają do innych stron naszych formalnie jakgdyby niezmiernie rubaszną ręką sięgają po drzewia nasze, po wrażenia którejśmy od innych dzieł w życiu często nie odnosili zupełnie, one w nas wytwarzają zupełnie nowe pierwiastki rodzą w nas nowe zapatrywania, serce nasze o wiele nieskończenie bogatsze od tych dzieł wraca niż przyszło, myśmy poznali inne przeczy, dalsze prawdy, dalsze natury. —

Wspomniałem o tych czterech twórcach i eliminując i dodając poprzeć

zawsze w tym całym szeregu niecierpli-
wości które się ma co obce geniuszów
zawsze te cztery nazwiska stały dla
mnie jako pale niewzruszone.
Radbym bardzo i wahałem się długo
czy mogę jako pierwszego do tych
czterech nie należałoby przyjąć Giotta
nie można z powodu jego fresków
o życia Franciszka z Assyżu nie
nawet z powodu fresku ~~któr~~ w kaplicy
Sakrive ..... z życia Matki Boskiej
w Padwie, ale głównie z powodu
tych Gris ..... tych symbolów
cnót i występków ludzkich które
u dołu w wysokości oka w tej kaplicy
Sckivelli się znajdują.
Gdyby te dzieła nie były tak wyjątkowe
jedyne tylko i gdyby cała ciężkość
ciała te ciężkość działania Giotta
nie polegała na czemś innem to
jest na tem że w nim widzimy
po dziś dzień może najdoskonalszy
typ psychika wolnego zupełnie

61 290

od decentralizującej się fantastyki
tj. z najwyższa fantazyją ujęta
w najdelikatniejszą psychę bez
wszelkiej fantastyki & zdaje mi się
że na czele szeregu tamtych wypada
stawić Giotta a nie tutaj.
Mógłby prawie przyjść w rachubę Velasquez.
W Hiszpanii nie byłem ale biorę
asumpt ze słów Justego który
mówi że kto zna główne galerye
środkowej i północnej Europy
ten mniej więcej w głównych
zarysach pojęcie o Velasquezie
może sobie wyrobić. Na podstawie
tego może zbyt dla mnie i innych
pobłażliwego zdania przychodzę
atoli do przekonania że ta wielka
w tych murach jednego Eskurjalu
skupiająca się i zamknięta 150letnia
kultura lokalna przecież ~~się~~ może
z tym umysłe tak niewymownie
energicznie sobie własnym ma
wpływ zbyt wielki i że on
w najwyższym sensie nie

wyszedł poza miarę ~~wziął~~ z całą
swoją niesłychaną genjalnością
z swoją odrębnością z tym wielkim
pierwotnym typem oddania osobi-
stości przerzucania ich do jego
własnego sposobu widzenia, że on
przecież nie wyszedł poza koło
jednej wielkiej prawdy ogromnie
głębokiej ale przecież jednej
kultury poznaniem będącej.
Żeby postać w tymsamym narodzie
inny którego w bibliotekach ~~w~~
poznać można na stale których
nie potrzeba szukać ani w galerjach
ani w ich kraju rodzinnym Goja
mógł ~~tu~~ wejść) w rachubę.
Ale ten znowu często nam się
przedstawia jako najdoskonalszy
najskrajniejszy typ fantastyka.
Więc zostaniemy najpierw przy
tych czterech palach przy Leonardzie
da Vinci, Michale Aniole, Dürerze
i Rembrandzie. I tu ~~na~~

63 292

będziemy się starać uchwycić kilka punktów takiej twórczości bezwzględnej najwyższej.

Jest jedno najpierw, stosunek ich twórczości do stosunków zewnętrznych (np: kultury) rzecz, którąby była zupełnie zbyteczną przy końcu XIX wieku. Stosunki nasze społeczne są wszystkim znane, wytwarzają one te dzieła te rapsody bez adresu, tworzą się dzieła o których się nie wie w czyich rękach one będą wie się tylko że one przejdą na tę lub ową wystawę i to jest jedynym adresem. Wszystkie inne dzieła wszystkich tych mistrzów razem mają swój impuls w zewnętrznem bezpośrednim życiu, one stoją oparte na bazach stałego zamówienia. Tu książę, medycejski, tu papież jeden lub jego następca Juljusz VII czy Klemens, tu

64

293

mały wydawca norymberski jak u Dürera, tam strzelnica amsterdamska która to dzieło zamawia. Jest więc bezpośredni kontakt z życiem zewnętrznem, one są dla kogoś robione, z pewnego często bardzo codziennego impulsu zewnętrznego. To daje wszystkim tym dziełom niezmiernie głębokie korzenie, to je zapuszcza głęboko bardzo w społeczeństwo współczesne daje im niejako tę linię prostą, padłą bez tej całej oscylacyi i niepewności w czyje ręce to przejdzie dla kogo właściwie malują jakie oko jaki umysł jakie społeczeństwo na nie się będzie patrzeć, tu adresat jest z góry znany często jest jeden człowiek czy korporacya która jest do pewnego stopnia także jednym tylko człowiekiem bo zbiorem ludzi których łączą pewne zwyczaje

65 294

lub pewne kulturalne cele.
To jest niezmiernie ważne, bo zaraz z tem łączy się strona wręcz przeciwna, to nie liczenie się z wymogami życia to pójście zaraz niestychanie ponad bezpośrednią potrzebę i ponad życie.
W jednym z poprzednich wykładów wspomniałem o ignorancyi umysłów twórczych. Prawie potem byłbym rad cofnąć to słowo bo bałem się czy może nie będę tu źle zrozumiany. Przypadkiem ostatniemi dniami wyczytałem z jednem może z najgłówniejszych dzieł Teofila Gotiera z którym przy historyi połowy XIX stulecia będziemy się musieli spotkać jako z jednym z najdelikatniejszych umysłów, zdanie następujące: „le plus grandes Genies sont toujours borneé

66



Niech mnie to usprawiedliwi
że tego słowa użyłem, bo
w tem rzeczywiście mojem zda-
niem tkwi bardzo wielka prawda.
Oni nie widzą rzeczy najbliższych
oni nie widzą zupełnie możliwości
stosowania się do zamówienia bo
jeśli przejdziemy choćby te tylko
cztery dzieła to czy nie jest to
niesłychana nierozwaga czy nie
jest to lekkomyślność, nieroztropność,
można powiedzieć lekkomyślne szafo-
można śmiało powiedzieć
wanie siłami nadludzkiemi?
Zacznijmy od Wieczerzy Leonarda da
Vinci. W małym niskim wilgotnym
refektarzu dla mnichów może
w najlepszym razie kilku ascetów
zapewne i nie ascetów, dla
tych mnichów którzy byli najbliżsi
związani z dworem Francesca
Sforzy i Lodovica de Moro
którzy tam chrzcili, dawali śluby
grzebali a co iszo musieli być
bardzo pobłażliwi i może

nieraz musieli przy tych oględzi-
nach zmarłych zamknąć nawet
oba oczy i napisać: przyczyna
śmierci nieznana choć ona była
bardzo znaną, dla tych mnichów
więc z tem małem wszkiem
miejscu na tej ledwie do połowy
oświeconej ścianie przez lat
17. Leonardo czyż potrzebował
myśleć i kombinować ciągle
i chcieć dać w tem swoje swą
najwyższe dzieło swego życia?
Czy on tego potrzebował, czy potrze-
bował tego Lodovico del Maro
czy było to potrzebne dla tych
mnichów przybyszy ich nawet wziąć
z najlepszej ich ~~strony~~ - tych mnichów
którzy nawet ~~same~~ także jako
aktorowie występują w tych nowelach
Bandeli... ~~wie~~ czy dla tych
mnichów choćby ich wziąć z najlepszej
strony wieczerza w stylu Fiesola
nie byłaby aż nadto dobrą?

68

297

Jeśli on potem portretuje Monelizę [?] to czy dla tego portretu wyższej damy florenckiej [?] trzeba dać całą masę wiedzy swojej tj. w stylu Leonarda da Vinci, tyle wiedzy i uczucia które się z niego przypadnie tęczą razem ?, czy trzeba było aż dać jak gdyby drobniutki ułamek swego kosmopolitycznego poglądu na świat?—

Idźmy do Michała Anioła.

Pewnie kaplica domowa papieża w pojęciu świata katolickiego zwłaszcza w ówczesnym świecie jest do pewnego stopnia miejscem centralnym, tam idealnie centralizuje się prawie ~~cały~~ cała myśl świata ówczesnego chrześcijańskiego. Ale czy trzeba było dać tę całą nieskończoną [?] ciągle niespokojną z całym światem bo ze sobą w niezgodzie psychę własną z tych Sybillach

i prorokach? Jakiż to ma związek
z Romową kaplicą papieża? Żaden.
My uważamy dzieło które on
stworzył w kaplicy sykstyńskiej prawie
tak jak gdyby małą sadzawkę w którą
jak się rzuca kamień tak on rzuca
fale i im bardziej są one bliżej
brzegu tak są silniejsze, im bardziej
więc Michał Anioł odbiega od
tematu tem bardziej staje się
sobą i tem silniej rośnie jego
własna psyche, i tam gdzie on
jak np. w tych postaciach nagich
jeńców daje wyznanie najskraj-
niejszej psychy własnej tam on
już nie stoi w związku abso-
lutnie z żadnym tematem a
przecież nie będziemy tak naiwni
przypuszczać że on ich wymalował
dlatego aby dać organiczną podstawę
dla trzymania tych wielkich festonów.
Jeżeli on robi na zamówienie
nagrobki brata i stryja papieża

ludzi którzy pozeciż tak mało znaczyli się w świecie współczesnym
pieli on tam tworzy symbole wieczności, chce stwierdzić tę całą płynność czasu w tych przekazach na dole i daje symbole całej ludzkości w tych dwu pięciach i 4. porach roku, że on przecież nie robi tego ani dla tych dwu ludzi o których nie wiemy który którego przedstawia, ani dla papieża który wówczas prawie nigdy nie był we Florencji i faktycznie ledwie dwa razy pobieżnie to dzieło widział, i o którym niewiemy jakim inteligentnym on był i czy go z punktu widzenia grobowca familijnego z punktu rodzinnego biorąc nawet te pieczy zadowolić mogły że są absolutnie niepodobne ani do rodzonego brata ani do stryja ~~wiz~~ wyidealizowane postacie w strojach rzymskich.

7



Więc czy nie jest to z punktu
zamawiającego biorąc niesłychaną
lekkomyślnością, nie liczenie się
z czasem, rzeczą i przedmiotem?-
A potem ten drukarz ~~a~~ norymberski
jak on wydaje tę Apokalipsę
czyż on sądził, czy on wiedział
co ~~rob~~ wydaje? Przecież równocześnie
wychodziło tyle i tyle książeczek
z drzeworytami, czyż rzeczywiście
dla przedsiębiorstwa, entreprizy
wydawcy trzeba było tłoczyć
najwyższą fantastykę która
może ludzkość w kajdanach
kiedykolwiek poznała, kolosem
niesłychanej energii? To
przecież ani w pracy ani w zamó-
wieniu, ani nawet w celach
nie leżało, i może wolno mi
włożyć w usta tego niemieckiego
wydawcy słowa: so gut war es
gar nicht gemeint. Wrah

72

301

Wohlgemuth Zeisinger robił

takiesame pozy i brał także

same kokoszarja. Więc to nie

jest absolutnie liczenie się

z pozą i celem. –

A że po wielkiej hali domu auster-

Jańskiego 100 kilkunastu ludzi

wybiera się na strzelnicę, wypadli

z dwu górnych pokoi i ~~[illegible]~~ jak

jeden na dole zatrąbił a drugi

zabębnił i spieszyli się nagle i

powoli się szeregują, czy w takie

nic jak to może się zamknąć

najwyższe słowo najwyższe pojęcie

nie wiem: ideał tężności społe-

cznej i narodowej jaki kiedy-

kolwiek mamy? Czyż on tu

o cały świat wyżej nie strzelił

ponad swój cel? Cóż może

być bardziej rzeczą charakterysty-

cznięjszego dla tego co mówię, dla

tego mijania się twórczości arty-

stycznej z tym celem jak fakt

73 

że ten obraz potem kiedy
przeniósł się ~~twarzu~~ do innego
domu okazał się o trzy łokcie
za wielki. Ta gilda nie mogła
być nawet z tego obrazu zadowo-
loną, bo ona chciała mieć i słusznie
ze swego ~~[illegible]~~ stano-
wiska ~~po~~ obraz po 1½ łokcia
z jednej i drugiej strony. –
Więc dlaczego? te rzeczy idą o
wiele poza swój cel: Otóż
dlatego, ponieważ jeżeli to
się da w ogóle rozumowo pojąć
i w słowach wyrazić, leży w tem
siła zasadnicza, żywiołowa,
która nie pytając się zupełnie
o potrzeby kultury, społeczeństwa
idzie za tą ignorancyą, za tem
genie boże i stwarza wielkie
erupcye umysłu twórczego
ze siłą niszczącą tak jak piorun.
Ze siłą niszczącą nie w tym

zwykłym sensie chociaż i to
bardzo często się zdarza, siła mi-
sprząca tych dzieł bez miary
leży w tem że chociaż one grani-
czą często tylko szerokim bru-
natnym pasem jak w kaplicy syxtyń-
skiej z szeregiem bardzo znako-
mitych dzieł innych, że tamte
dzieła zapomina się zupełnie
tamte giną i jeżeli np. pestawi-
my sobie wszystkie trzecerze
chociaż te z XV stulecia to po to
tylko aby sobie w obec ~~tre~~ Leonarda
da Vinci powiedzieć przy końcu
przy tamci byli biedni. Jeśli
w kaplicy syxtyńskiej oko przypadkiem
schodzi ku dołowi i spotyka tam
na tym szerokim brunatnym
pasie z ~~tymi~~ drobna pasmami
dzieł 7 min twórców między
innemi takiego jak Sandro
Boticelli albo może mistrz z Cortony

75

to psów nam na myśl przychodzą te słowa: jacy oni są biedni w porównaniu. Tam jest zależność od pracy, od tematu, tam jest historya tam są dzieła wielkiej kompozycyi jak Perugina tam są te dwa wielkie obrazy Pinturicchia ale my nie możemy na te rzeczy równocześnie patrzeć my czujemy że tam jest chęć dojścia do pewnej rzeczywistości pogody pewnie pięknej życia, ale na górze widzimy rzeczy wyższe ponad naturę, dalsze od prawdy dotychczas nam znanych. Może najwięcej słowem które kiedykolwiek genjusz o genjuszu powiedział jest ta szybka prawie bezwiedna notatka w liście którą jakby tylko od niechcenia wyrwała się Goethemu kiedy on wracając za drugim pobytem

305

76

w kaplicy syxtyńskiej pisze do pani Stein: „er ist so gross dass auf ihn nicht einmal die Natur mehr schmeckt". Więc ta cała Kampanja ze swoją odwieczną kulturą ten cały wielki Rzym cała architektura wszystko co stało się drugą naturą a pozatem jeszcze coś więcej, ta natura którą Göthe widzi i rozumie ten kiełkujący wielki przyrodnik poprzednik Szopena i Darwina ta natura jemu nie smakuje z obec tego co daje Michał Anioł. Jestto może jedno z najwiekszych przyznań które mamy, jedno z najprawdziwszych przeświadczeń. My mamy uczucie gdy stoimy przed grobowcem Medyceuszów że to nie jest prawda, to jest więcej jak prawda, że tak jak ta Noc legła żadne ciało kobiety leżeć nie może, że Psyche taka która

306

77 porusza np. wieczór jest wyższa ponad możliwy punkt porównania z życiem fizycznem co do zasady, czego wyrazu w umysłowem co do psychicznego. —

Sądzi się i czyta się często o tych ludziach że oni doszli do szczytu twórczości ludzkiej. Jabym przeciw temu pojęciu podniósł bardzo ostrą oppozycyę bo ono implicite chowa w ~~sw~~ sobie zrozumienie jak gdyby w dziejach umysłu ludzkiego istniejące szczyty dopiero przez kilku wydobyte egzystowało pewne maximum do którego dojść można, że są pewne szczyty których noga ludzka jeszcze nie dotknęła a do których ewentualnie przemysłem, niesłychaną siłą fizyczną ten lub ów jeszcze może się dostać, jakoby te szczyty egzystowały przynajmniej nie w naturze w rzeczywistości ale w idei, że są

78

307

pewne maxima utajone które
oni potem wydobyli.

My zdaje mi się z wyżyn XIX wieku
z tej najlepszej pracy którą on
nam dał: z nauk przyrodniczych,
tak o tych pracach sądzić nie powinniśmy.
W takim razie to zapatrywanie także
przyjmuje pewny numerum clausum,
granicę nieskończenie wysoką ale
która ~~może~~ jest choćby w idei, pewne
non p ultra poza tę nie da się
iść. ~~My się o~~ Mówi się o tych
ludziach że oni dosięgli tych szczytów.
Zdaje mi się że jeżeli widzimy
w tych wielkich rewolucyach
całego świata przyrodzonego do
którego człowiek ~~jest~~ swoją duszą
całem swojem jestestwem należy,
to wydobywanie się obok ciągłego
zanikania, to wydobywanie się
nowych wyższych kultur tego
dobierania się doskonalenia się,
tak można powiedzieć że właśnie

79

w tych ludziach są te momenta
tak samo jak w przyrodzie, jak
w nowych gatunkach roślin,
zwierząt, to są ci ludzie na
których ten ród ludzki wydobywa
się i podnosi. Oni przeczywiście
stwarzają, oni dają rzeczywiście
nowej, oni nie apelują do rzeczy
znanych bo oni z tych znanych
nie znają właśnie. To jest ta
ignorancya tych ludzi. Oni znają
te rzeczy poza, po tamtej stronie.
Oni występują z nowymi rodzajami,
ani rzeczy, oni są zupełnie inni
nietylko pierwotną odrębnością
typów ale wyższą, to jest
nowy rodzaj dla którego dotąd
ani pojęcia ani nazwy nie było.
I oni rzeczy właśnie tych najbliż-
szych tych znanych tych życiowych
nie znają i nie widzą. —
Na ostatnich ćwiczeniach porobiliśmy
niezmiernie charakterystyczne rzeczy

80

309

bardzo trywialne podanie o Michale Aniole, że on nie stroni od tych ludzi tylko że on w nich nic nie widzi. To imputowanie Dumy kardenumu który z tysiącem trywialników pierwsza nie do uwierzenia to pochodzi stąd, że oni tamtych nie uznają. Nie będę mówił o ludziach takich którzy (z pomiędzy tych czterech) którzy zgoła byli przeznaczeni ażeby stać contra zupełnie odrębnie jak Michał Anioł ze swoją odrębną psychą ze swoją brzydotą bliską prawie ułomności ze swoim charakterem cierpkim ciężkim i trudnym, ze swoimi niesamowitymi ~~[illegible]~~ przekorami odprysk, stroniącymi od bardziej rzeczy stałej, od społeczeństwa, ale chciałbym podnieść tego człowieka o którym mówiono że był najpiękniejszym z ówczesnych Włochów, najpiękniejszym dworzaninem między dworzanami

81 310

najpiękniejszym śpiewakiem między śpiewakami, o Leonardzie da Vinci, który mając to wszystko ledwie ustami do tego kielicha się dotknął, i on wracając z tego wielkiego świata wygnany przez francuzów pośrednio nie da się ledwie kilkanaście dni zatrzymać u najwyższego umysłu towarzyskiego który początek XVI w. miał u Izabelli d'Este kiedy równocześnie bawił tam umysł tak równocześnie z nią niezwykle delikatny

... Cortese, jak twórca dworzanina. On idzie stamtąd na bagna do Cesnati i jego moment opanowania tych bagien interesuje ~~ją~~ niezwykle więcej od całej wielkiej Izabelli d'Este i twórcy Rad... i dworzanina.

/.

311

82

Tensam Leonardo idzie potem do Florencji i kiedy - mamy teraz znaczną ilość nowych dokumentów gdzie widzimy jak ludzie mu się napierali o dzieła - kiedy cokolwiek bądź tylko mógł w dorażnym sensie dumę czy ambicyę artysty twórczego uczcić on się cofa i dwa lata kombinuje karton św. Anny samo, trzeć po to, aby się nigdy nie stał obrazem a wieczorami notuje z do, kładnością małego sklepikarza to co rano dostał, co wieczór wydał, ile świec dał temu pomocnikowi ile funtów mięsa kupił, albo jakoni, czcia notuje koszta pogrzebu swej matki.

Michał Anioł dla którego wszystko co papiestwo mogło dać stało otwo, rem w chwili dokonania największego dzieła z pośpiechem ucieka z Rzymu, Rembrandt do którego bogactwa w ówcze, snych stosunkach formalnie cisnęły się on ich nigdy nie użył. To wszystko tych ludzi nie uczci loicąc i z tego punktu życiowego biorąc,

83 312

to może jest droga, którą (bardziej a contrario możnaby tych ludzi poznać) zakreśla się nam może najogólniej ten moment takich wielkich twórców. –

Jest jeszcze jedna rzecz której chciałbym dotknąć tj. to czy przeczy, wiste czy prawdziwe podobieństwo Leonarda do dzieł jego poprzedników, czy i ile Leonarda tkwi w współczesnych robotach Verogia nie wiem, mam tylko podejrzenie że tak, ale on jest ze wszystkich najbardziej wyjątkowy jako innym jedynie między nimi absolutnie kosmiczny – a przyczyna leży w typie charakteru.

Możemy go sobie wyobrazić przypuszczając Leonarda jak gdyby roślinę która tworzy przecudowne kwiaty. Jego dzieła sztuki to są tylko te konieczne następstwa normalnego nieprzerwanego rozwoju rośliny samej. On przeszedł można

84 313

powiedzieć całą naturę, on jest tym Erdgeist z Fausta, tą wielką naturą, on przeszedł ją od początku od poczęcia aż do jéj najdoskonalszego tworu, którym jest abstrakcya duchowa w twórczości artystycznéj.
W tem leży punkt jego ogromnéj odrębności i z tego punktu postacz od Leonarda całego niema punktu łączącego do jego poprzedników.
Znajdą się przyrodnicy, podróżnicy, malarze, człowieka któryby to brał genetycznie i przeszedł w swoich 62 latach cały świat, tego niema. Dlatego téż każda jego faza umysłowa zaznacza się tylko jednem dziełem, tak jak na każdéj łodydze tylko jeden jest kwiat. Ile epok tyle dzieł i na odwrót.
Od Rafaela (nawet nie mówię już o Madonnie sykstyńskiéj) stając przy jego dziełach największych przy Stanzach, mamy tę /.

85

314

genealogię, którą prawie od roku do roku możemy śledzić i jeżeli może Szkoła włoska będzie najwyższem dziełem które on dał, tak może z niej najbardziej możemy tę całą konsekucyę wstecz przejść i staniemy aż w 92 lat wstecz przy drzwiach Gibertiego. —

3/5

11

316

# Sztuki plastyczne i muzyka.

## I.

25/2. 902.

39 półarkuszy.

1.

# „Sztuki plastyczne i muzyka."

Wykład w dniu 25. lutego 1902.



Jeżeli mam mówić dziś i za tydzień o sztukach plastycznych i muzyce XIX. wieku dzieląc oba te wielkie tematy na dwie warstwy poziome to ja niestety muszę tu stać na stanowisku odmiennem niż inni Koledzy którzy tu z nauk przyrodniczych przedmioty obrabiali i przedstawiali ich rozwój w XIX. wieku, na innem jak filozof który będzie mówił przy końcu wykładów dlatego, że oni współdziałają, że pracują dalej że są kontynuatorami tych o których mówili przedmiotów, albo ich myśl ciągną dalej albo stoją w opozycyi a już zgoła ~~ne~~

/.

318

2

w innym sensie tyczy się to tego
który tu za kilka dni będzie mówił
o dziejach i ideach poezyi XIX.
wieku. Gdy on będzie mówił tak
żywiołowo bo gra w nim krew
wielkiej rodziny jego antenatów
i on do wagi i powagi swoich
argumentów dołoży tę złotą blaszkę
swych myśli, a mnie to naturalnie
nie wchodzi w rachubę nie było
mi bowiem danem ze sceny,
z wystaw, z cokołu rzeźby, z estra-
dy koncertowej przemawiać do
publiczności dziełami bezpośrednio
nie współdziałam w tych rzeczach
o których mam mówić i stoję
na stanowisku odmiennem na
stanowisku publiczności właśnie
i stoję jako jej rzecznik i
poniekąd w jej imieniu mam
tu mówić o tych rzeczach a

3

319

naturalnie mam tę ambicyę
że chcę mówić w imieniu
najbardziej dostojnych najgłębszych
i najdelikatniejszych umysłów
które w sztuce widzą rzecz
wielkoznaczną, często życia własnego
najdelikatniejsze struny, które
w niej szukają nietylko ozdoby
okrasy życia nietylko najzna,
komitszego środka kultury
ale co więcej i potrze albo
przynajmniej chwilowe zaspoko,
jenie jednego z najwiękrzych
najbardziej z nas żywotnie dotyka,
jących pewnie potrzeb i pewnie
nadżyciowych.-

Naturalnie nauki przyrodnicze
badające, dające rezultaty nowe
każdego dnia zdaje się że one
nas będą prowadzić coraz dalej

że przekroczą najostateczniejszą
krańce wiedzy ludzkiej i że potem
dla tych rzeczy stojących na granicy,
czy między wiedzą a pa wiedzą
nie będzie więcej miejsca.

między względami uczucia i wiedzy a absolutem nie będzie więcej miejsca.

Zdaje się tylu ludziom że każda zdobycz
naukowa i przyrodnicza dziś, jest ujmą
dla sztuki jutro. Przeciwnie ona jest
koniecznem bo tak samo w miarę jak
rośnie i potężnie wzmaga się ludność
w mieście tak samo i ta potrzeba
architektury wzmaga się, rośnie, potę-
guje się, tak samo jeśli się wzmaga
zasób wiedzy z doświadczenia tak samo
rośnie i potęguje się ta konieczna
potrzeba absolutu i tem wyżej staje
ten cosinus $\alpha$ który normuje stosunek
nasz do absolutu.

Tam na samych krańcach gdzie dziś
się kończy i gdzie ~~żeby~~ kiedykolwiek
w przyszłości żeby niewiem jak się

5

321

rozwijająca wiedza ~~ludzka~~ doświadczalna będzie się zawsze kończyć wiedzą ludzką, tam na samych krańcach ~~której~~ tworzy się domysł... myślą i zmysłami te słupy herkulesowe między tym a tamtym światem: filozofią i sztuką, owoce myśli i zmysłowego że tak powiem myślenia. Stają więc tu pewien moment który do pewnego stopnia dąży najpierw poza kulturę a dąży nawet do pewnego stopnia na cele dalsze zupełnie inne.

Jestto pomyłka sądzić że sztuka jest środkiem wykształcenia środkiem kultury, jest pewnie ona w skutkach swoich nie w początkach a może między to się nie ujawnia tak wybitnie jak właśnie na początku XIX wieku i wchodzimy tu in primas ~~re~~ wchodzimy równocześnie in medias

res, W całym stosunku Napoleona
do sztuki, musimy powiedzieć parę niargludzka
Jestto przecz wielka jak stają człowiek
który zcicha (spokojnie ludzkość) wzrusza wszędzie
czy zachwyt czy trwogę wzbudza ale
obudza cały świat i my stajemy
z pytaniem jak sztuka w obec tej
osobistości staje jaką ona mu dała
odpowiedź na ten wielki pytanie
którem on był sam.
Przejżymy najpierw ludzi mu współ,
czesnych.
Czy ci Konwertyci jak Schnorrowie
fon Carolsfeld bracia,
czy Cornelius czy Forst czy
wszyscy Nazareńczycy w Rzymie
ki pokutnicy za winy nie popełnio,
ne którzy całą swoją sztukę odpo-
kutowywują od Giulio Romana
aż do Diepole który schowany
w tym samotnym klasztorze San

323

7 Severino ~~i~~ tam uprawia sztukę specyalnie katolicką więcej przeze specyalnie klasztorną, czy ci mogli dać odpowiedź na to? Czy oni z tem zamknięciem swojem od świata byli przystępni dla czegoś innego niż dla wzruszeń które leżą poza wielkim owym kościołem XVI tego w XV. – w XIV. tym wieku?

Corvelius jeśli wzruszenie umysł głęboki jednostronny który podobnie jak Spor.. w muzyce z tą swoją ustawiczną refleksyą i z tem grawitowaniem raz w lewo ~~ku~~ do dawnej potem znów w prawo ku nowej epoce z tą swoją chwiejnością między wielkimi problematami klasycyzmu a romantyzmem nie może wybrnąć i (dojść) do jednolitego stylu. Po za nim pytam się czy może w tych klasykach odrodzonych jak

324

8 Carstens leżał może pośród zasób ten Carstens z którego Szyler żartował sobie: Raum und Zeit hat man uns schon gemalt es bleibt zu erwarten ob mit gleichem Talent. die Tugend wird uns getanzt.
I nie minęło więcej jak siedm lat wird die Tugend getanzt przyszedł ten Spontini ze swoją Westalką i przyspo-wadził tę taneczną sztukę.

Albo Thorwaldsen który zakręca zegarek swego życia o dwa tysiące lat postecz tam gdzie pisze nie znalazł sposobu do rozwiązania zagadki życiowej i artystycznej której nam daje Napoleon.
Thorwaldsen daje co najwięcej Brutów Juljusza Cezara nam nie daje.
A cóż mówić o tych nam najbliższych?
Canova który w każdem swojem dziele mówi: jaki ja biedny że ja

9 325

musze być wielkim i klasycznym

jabym tak chciał być (w rococo) a oni

mi każą rzeźbić w marmurze ;...

a obok niego Prud'hon drugie dziecko

rococo, obaj najbiedniejsi wówczas

kiedy dają portrety Napoleona

czy to jako Konsula Prud'hon

czy jako cesarza Canova,

Canova który ze swoim płaczliwym lwem

dawał występy gościnne raz w kościele

św. Karola we Wiedniu na nagrobku

księżny cieszyńskiej a potem na

niedoszłym do skutku nagrobku Tiziana

w kościele Frari w Wenecyi: a który

w gruncie rzeczy poza drobiazgową

realistykę i formalistykę rococo

nie przeszedł.

A może Hud: ? .... ze swojem

niezmiernie długiem życiem

który przez 40 lat z XVIII wieku zapowiada

wiek XIX a przez 30 lat z XIX był

326

10 przypomina wiek XVIII^ty:
To nie są ludzie z których formy
z których ducha mogła się wytworzyć
przedewszystkiem abstrakcya.
Pewnie ten nowożytny Alexander
ma swego Lentaresa, swego Lizyppa
swego Apellesa swego Pierrotella
w Davidzie.

On daje z początku rzeczy poważne, silne
jak długo jest rewolucyjnym, ale
w chwili kiedy przychodzi koronacya
Napoleona wtedy on niema jej
imaginacyi wtedy opływając jego
barwy i pędzel się gubi i jak się
widzi tę wielką koronacyę Napoleona
nie poznaje się starego Davida.
I Gros ... ze swoją emfazą
bitwy pod Eylau, Napoleonem
w Egipcie, Napoleonem w wielkich
szczach galopującego przez Alpy
kto go widział przyzna że to jest

11 pompa i teatr to jest efektowne
zamknięcie wielkiej epoki ale to
nie jest sztuka już zgoła nie jest
sztuka symbolizująca, wielka, ujmu-
jąca całą osobistość.

Prawda powstaje potem architektura
Fontaine Persie......
te wielkie pałace z tymi pilastrami
sztywnymi stoją ~~[illegible]~~ jak rząd
grenadyerów, schody świecące od
marmuru, proste, silne, poważne,
ciche, zamknięte.

Co w nich jest dobrego to cofa się
do Pou....
do jego brata ..Marka...
do Sul...... do Coch.....

Tak biorąc całą sztukę . Napoleońską
zdaje mi się że można ją spakować
razem do jednego wagonu i do małego
pudełka.

328

12 Zostaje jeszcze jedno dzieło widziane

Collonne Vendome .. gdzie się na

pierwsze dziś sposobności widzieć

145 metrów nieprzerwanych zwycięstw

Napoleona, colonne vendome ta

wielki flakon który sobie francuzi

postawili na środku stołu i oni

się nim nacieszajem bawili.

Raz stał Napoleon z wielkim

ornacie cesarskim przyszła potem

lilia, potem znów Napoleon z surdutem

surducie i pierogu potem znów

Napoleon w ornacie potem

~~przez~~ przyszedł Cur b.c. i

zrzucił Napoleona i całą kolumnę

Vendomme potem znów ją posta-

wiono i na razie ~~stoi~~ przynajmniej

stoi Napoleon w ornacie.

Czy to tak wiecznie będzie trwało?

Jak się zna życie a trochę i dzieje

to widzi się że często niepojęte

przecież się dzieje i bardzo być może
że kiedyś ta cała Colonne Vendôme
runie i centra kultury przesuną
się, przeniosą się na inne części
świata że miejsca te porosną ziemią
i trawą i ~~byz A~~ może kiedyś przyjdą
archeologowie i odkryją tę postać
czy w ornacie czy z trójgraniastym
kapeluszu i powiedzą: kto to mógł
być – król lub cesarz co najwięcej.
Ale gdy się dziś odkopuje pomniki
od Kadyksu aż do Małej Azji
pomniki Alexandra wielkiego
kiedy się wydobywa na światło dzienne
tę wielką twarz z tym swoim
idealnym typem z tym okiem
światozgodnym, z tym nimbem pro-
mienistym dokoła głowy – myśli
się w pierwszej chwili że to Apollo
jakaś nowa statua – a potem przy-
padkiem pokazuje się ręka która

14. trzyma gałkę od miecza... nie to nie jest Aleksander i gdy się tak w myśli proszedł obok siebie te wszystkie typy Alexandra które znamy, tak mimowoli z poetą niemieckim nie wiemy i wątpimy „ob es Mensch ob es Gott...

. . . .

Co zostało po Napoleonie?
Cała sztuka plastyczna możemy śmiało powiedzieć, ani wyrżnięć symbolu – nic. A przecież było jedno. W Wiedniu w „Schwarzspanierhaus" na małym stole leżała na wiosnę roku 1804 partytura z napisem Bonaparte a na dole podpis L... van Bethoven.
Tu miał wielki potomek wielkiemu człowiekowi postawić pomnik wieczny. Który przyszła wieść że Napoleon się koronuje

że złości drze Bethoven karty tytułowe: z niego będzie tyran jak inni i zmienia się tytuł i przychodzi symfonia heroica...

Napoleon przestaje być Napoleonem zostaje się lepsza głębsza jego struna, wielka dusza wielkiego człowiek umysł nad miarą cesarz znika człowiek zostaje.

Jeżeli słuchamy z podziwem rosnącym eroiki tak najpierw czujemy jasno zaraz w pierwszej części z tym samowolnym uporczywie przebijającym się głosie trąby w tej fanfarze wielkiego zdobywcy że tu mamy z pewną heroiczną marcia funebre do czynienia. To jest zupełnie jasne i gdyby nie wiem jaki był wróg muzyki tak zwanej pogrzebowej musi powiedzieć

16. to jest marsz pogrzebowy, ta ludzkość cała opłakuje tego wielkiego człowieka. Przychodzi potem scherzo, ze swoim małym drobiazgowym dreptającym szukającym tematem i w pierwszej chwili jesteśmy ~~zdumieni~~ zdziwieni co on chce co on może po tym wielkim pomniku dla tego człowieka powiedzieć! Prawie mimowoli słyszymy tam tych małych ludzi: on wielki? on nie był wielki ja mu pieróg wsadzałem na głowę ja mu otwierałem drzwiczki od powozu, ja stałem długie lata w przedpokoju ja biegałem po schodach, on nie był wielkim! Ja nie wiem, jestto coś nielitościwego, do pewnego stopnia poniżającego prawie jak często się słyszy Eroikę i przychodzi

się do tego skerzo ki niemozoli pyta się Beethoven: war er so gross. . . . . . . . . . . .

że on tak depce po godności ludzkiej że tak drwi, nie znajduje dość niskiego tonu żeby powiedzieć: jakiś ty mały zawsze, jak ty z pewnością jak tylko wielki człowiek przyjdzie będziesz go poniżać jak tylko długo żyć będzie.

A przecież zaraz potem daje on moment jak gdyby dla zadowolenia siebie samego i ~~z~~ tych wielkich nadziei które on zawsze tłoczy ze sobą dla ludzkości, daje on tony i fanfary które nas prowadzą prawie aż do jego wielkiego ostatniego dzieła.

Można się pytać czy ~~jest nieprawidłowa~~ nie ma ogólnie prawo tworzenia tego skerza & Tak. Najpierw są rozmaite rzeczy które usprawiedliwiają. ~~to~~ Najpierw ~~że~~ sama antiteza.

18. Potem było drugie ten typ
czysto szekspirowski który z tego
przemawia a wiemy że tematy
Szekspirowskie Bethovena zajmo-
wały bardzo żywo, a potem jest
trzeci wpływ bardzo oryginalna : analogia.
Chopin ~~[illegible]~~ w sonacie B moll z 1839
roku ~~kiedy~~ umieszcza także takie
scherzo po tej ~~[illegible]~~ marche funebre
i pisze do przyjaciela Fontaine:
Marche funebre którą znasz
włączę do sonaty a potem niej
będzie rozmowa prawej i lewej ręki
Ta analogia jest przecież przedziwna
i pozwala nam w dziele Bethovena
widzieć to co przed chwilą powiedziałem
i tu stajemy przed dziełem pierwszem
z epoki Napoleona.
Pewnie Cherub.... Lor....
dał przez bardzo piękne ...Lor...

[illegible]

pisze głębsze ale to jest bądźco,
bądź muzyka rewolucyjna a nie
cesarska.

Tak widzimy w tej symfonii Eroica
prócz pierwsze ujawienie się
tej czysto absolutnej duszy ludzkiej
tego dążenia do absolutnego celu
do abstrahowania historji kultury
czasów z epoki i wyrwanie
dla pamięci uratowania z historji
tego wielkiego absolutu i my może
dziś pisze żywiej jak za czasów
Bethovena jak słuchamy tych
rzeczy tak rodzi się w nas tak
często pragnienie tego rzejścia
się i porozumienia się duszy
ludzkiej z duszą ludzką, rzeczy takich
prawie o których prawie myśleć
nie wolno mówić (w czasach) które się parceluje
całą ludzkość na koła i narody

336

20 a mówiony otwarcie zrealizuje się i chrześcijaństwo

I z tego też wiemy podczas symfonii jego rodzi się w nas bardzo cicho z czego się prawie nie spodziewamy ta chęć, żądza żeby móc zawołać: seid umschlungen Millionen . . . . .

Myśl ta i żądza rodziła się w duszy Bethovena już ~~ju~~ od początku XIX wieku najpierw w tem spodziewaniu ~~w~~ w tej nadziei des Erlebens des grossen Tages der Freude potem w tem jednem oddaniu się ~~innemu~~ rymystom oddaniu się Schilerowi które datuje się od r. 10tego albo 12tego. Mamy liczne próby w których widzimy jak on ciągle do tej idei wraca i tak potem przychodzi jego to wielkie ujawienie tego ducha — fidelio ta IXta symfonia, der grosse Tag der Freude dla całej ludzkości

21

337

i tu nasuwa się najpierw pytanie

czy to jest dzieło jednolite.

Czy ta żywiołowa siła z którą violina

każe nam zapomnieć prawie o

całej instrumentacyi kiedy muzyka

absolutna tak zwana przestaje być absolutną,

czy to jest muzyka jednolita czy to

powstało z jednej koncepcyi.

Na to pytanie chciałbym odpowiedzieć

pytaniem, czy Faust, czy kaplica

Sykstyńska Michała Anioła czy Tum

Kolonski czy to są dzieła jednolite?

Tum Kolonski jako jedna ~~całość~~

indywidualność jeśli scaniamy naród

tworzący daje nam przez trzy wieki

rozwinięte epoki, Faust ma jedno-

litość tylko myśli później wszelkiej

powstającej, my tego pierwotnego

narodowego Fausta przy końcu już

zupełnie nie widzimy, przez wszystkie

formy przez wszystkie fale i dół

338

22 i w górę myśl Goethego przechodzi
a przecież myśla on się kończy jako
całość". Kaplica sykstyńska czy ona
jest jednolita – myśl ostatecznie
tażama jest i my możemy tylko
błogosławić chwilom i okolicznościom
które zrywające z życiem tyle pozwo-
liły nam przypadkowo tu i tu powstać
dziełom nie jednolitym co do formy
jednolitym do pewnego stopnia co
do myśli duchowej.
I kiedy słyszymy z IX^tej^ symfonii
to przebijanie się coraz doskonalsze
głosu w instrumentach zbliżonego
do głosu ludzkiego i kiedy potem
przez tę chmurę tworzące się pozma.
i tych tematów i przeciw tematów
zaczyna się przebijać coraz silniej
viola ten instrument najbardziej
zbliżony do głosu ludzkiego, który
zdaje się to jakaś wielką jedność
i głos jak gdyby nas z góry

23 dolatywał i jakby zbawienie prawie
słyszymy tę chwilę kiedy przecudnie
ten głos ludzki przychodzi i sola:
Freude . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . .

I w miarę jak myśl Szylerowska miota
rzuca się, kiedy za każdym błyskiem
myśli Szylerowskiej idzie potem
grzmot myśli Bethovena tak
my widzimy potem w tem dziwnem
połączeniu dziwne ujawienie się
tekstu z muzyką takie naturalne
takie proste za sobą że przy
końcu IX-tej symfonii zdaje się
nam jak gdyby cały żywot
Bethovena szedł tylko ku temu
ujawieniu się głośnego instrumentu
w tym wielkim szeregu instrumentów.
Jeszcze nie był koniec. Ten wielki
zamach duszy ludzkiej nie dozna-
wamy tylko ułamki symfonii

340

24 X^{tej} – On znał tak dobrze chore strony duszy ludzkiej i wyślał pisarze o rozwiązaniu jednej sprzeczności stosunku świata nowożytnego do starożytnego. Może on by nam był tam dał rozwiązanie tej zagadki nad którą całe życie swoje trawił; Czy to są dwie przeciwne czy to jest jedna kultura i jakie stanowisko wobec nich zajmuje chrześcijaństwo. Może ludzkość byłaby stały bardziej spokojnie odpoczęła w wielu punktach gdyby on to był dał, ale ostatecznie byłby nas pozbawił jednego z najpiękniejszych najsilniejszych, najgłębszych fermentów myśli i trosk umysłowych naszych. Opuszczamy teraz ten największy szczyt po komedyi Dante najbardziej kosmiczny utwór który ludzkość ma w nowszej kulturze swojej

25 schodzimy nieco niżej do gajów
gdzie słowik śpiewa - Schubert.
I ten który tak młodo umarł
bo 30 letni w swej krótkiej 15 letniej
działalności artystycznej daje nam
prawie same niespodzianki:
Skończoną, zamkniętą, formalnie
symfonię C dur przy samym końcu
życia swego a na początku nie
pieśni łatwe ludowe popularne
wzięte z tradycyi z ust ludu
które on mógł przejąć tak łatwo
w tej wiosce pod Wiedniem zasłyszeć,
nie - pieśni twarde potężne, ostat
oschłe prawie w swej formie
recytatywy same, a pośrodku krą
te pieśni tak cudne tak świeże
naiwne takie odczucie duszy
prostej naturalnej tak jak obok
sztuki Schwinda XIX wieku przynaj-
mniej ja nie znam nic.

26

Schwind ze swoją sztuką nawskróś naiwną daje nam taką rzeczywistość bajki tak dotyka się tego świata dawno minionego, tak to jest prawdziwe.

Tam ta Undine rzeczywiście leży tam na dole schowana i ~~wygląda~~ wywołana przez tego rycerza, tak ona idzie rzeczywiście do tego zamku i chowa dzieci i błaga go żeby się jej nie pytał o imię, (to jest odwrócony Lohengrin który przecież na tej legendzie polega) tak później żal jej za tymi dziećmi, to jest rzeczywiste to się musiało stać dziś albo wczoraj. Z taką naiwnością z takim uśmiechem to widzimy że gdyby nie było się zrodziło pojęcie abstrakcya naiwności tak pod wrażeniem najzwyklejszej choćby akwareli Schwinda musiało

343

27 się zrodzi! —

Gdybyśmy poprzestali na Szubercie lub Schwindzie musielibyśmy powiedzieć: ten świat jest bardzo miły i wesoły, sama wiosna, same szemrzące ruczaje, kwiaty bez trucizny, z samych durach cały świat idzie, ale jak tylko jedną kartkę odwrócimy widzimy że zasępia się wszystko, smutne tony się nasuwają, dusza ludzka pogrąża się w smutkach, rozciekaniach niewysłowionych trwogach i obawach, same molle. Schuman i Rechl tei ludzie ~~idą~~ zwykle parami idą z z jednej i drugiej sztuce.

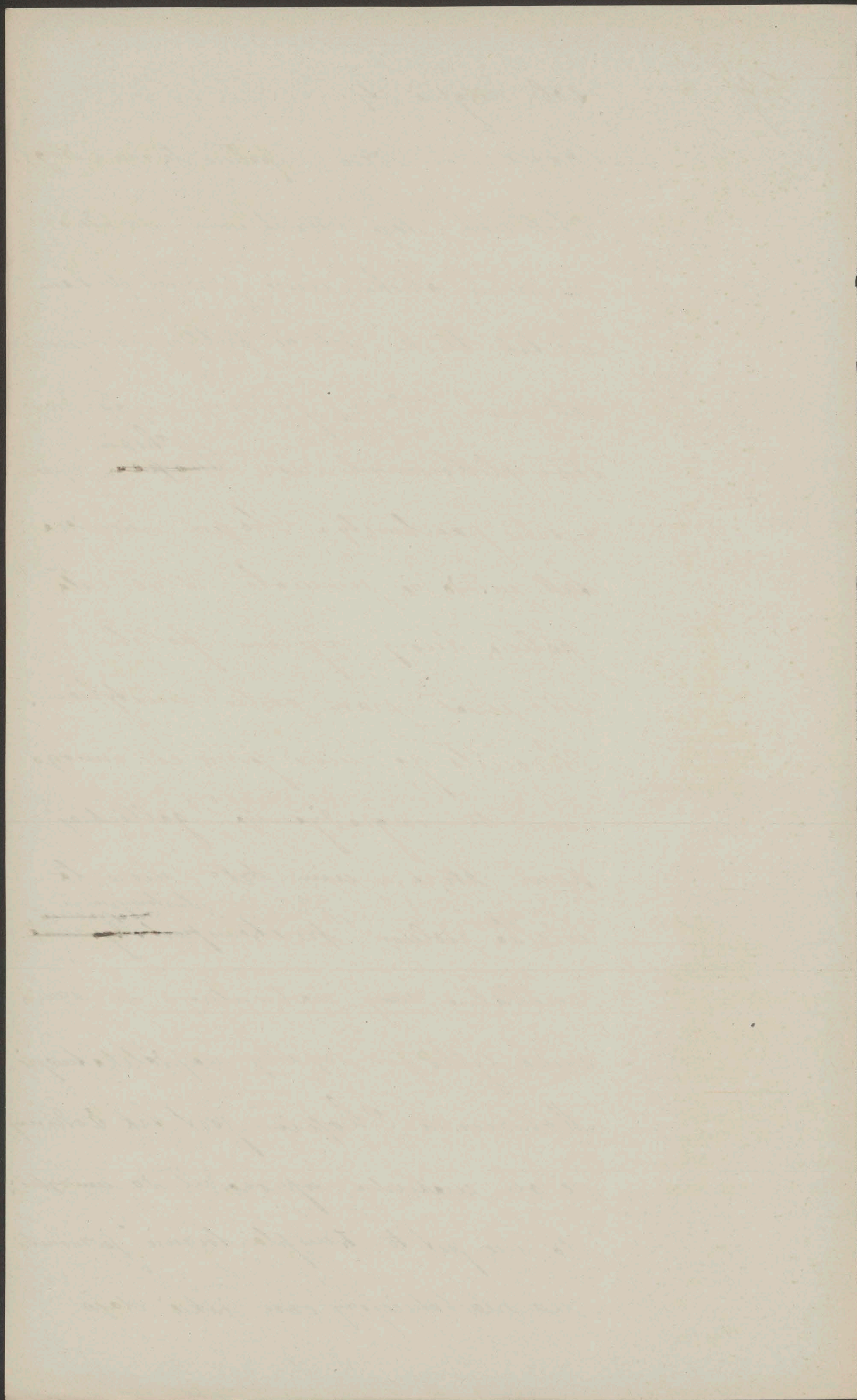
U Schumana widzimy taką tragiczną chęć wejścia w duszę każdego, odczucia duszy przyrody, że musimy powiedzieć to już nie jest na ludzkie siły to idzie za daleko i jeśli n. p. 40tym 41tym z tych najpiękniejszych

344

28 latach twórczości swojej może odbywa ze 140 lub 150 pary tę transsubstancyacyę z postaci w postać, jeżeli on chce być ten spiritus flat ubi vult który wnika z każdy odzież, z każde Brzemię tylu i tylu dusz, tak się nie możemy dziwić że go ciągnie potem od prozy naturalnych uśmiechniętych zdrowych do coraz bardziej bladych, drżących melancholijnych, że czuje w sobie coraz tragiczniejszy ~~postęp~~ pociąg ku chorym.. Justinus Kerner go ciągnie, Lenau chory duszą i ciałem a przedewszystkiem ten najbardziej chory ten wielki bohater dramatu Byrona – Manfred. Wiedza to ból – i ta wiedza u Schumanna jest tak głęboka i ona go tak boli że ona prawie czuje jak zbawienie jeżeli go wreszcie obejmuje z ramiona ten który go od pierwszych lat za

29 sobą ciągnie tj. ..................

Reke.... idzie zupełnie tąsamą drogą.
Obok nich staje człowiek nam narodowo
zupełnie bliski, może przecież duchem
nie tak bliski jak się publiczności naszej
tak często zdaje, jedna z najbardziej
skomplikowanych dusz ~~Szopen~~ Chopin zupełnie
w sobie zamknięty. Chopin umiera
tak młodo że pomimo że żył całą
pełnią duszy życiem Polski
nie miał czasu postać mistykiem.
Chroniło go może jeszcze coś innego
może ta ingredyencya gallickiej
krwi która w nim była, może ta
wielka zdolność przetrans~~portowywanie~~ plantowywanie
cerebralne wizyj naturalnych na samą
same tylko już zapachy najdelikatniejsze.
Mówiono że Chopin jest tak rodzimy
że on mazurka wprowadził do muzyki.
To nie jest to transplantowanie poziomki
na szlachetniejszy owoc jakie daje



np. Moniuszko – na truskawkę, to
jest dystylowanie ~~samego ko~~
każdego kwiatu i każdego zapachu
~~na~~ zapachy ~~naj~~ już najdelikatniejszych.
Natura jest zniszczona zupełnie
u niego za mało żeby mogła odżyć
innem czysto cerebralnie wyostrzonem
życiem a choć może być w oczach
tylu będzie się wydawało ~~to~~ jak gdyby
bluźnierstwem przeciwko Chopinowi
ja w całym zakresie sztuki XIX wieku
nie znam nikogo jemu równego
w całym zakresie sztuki nie znam
innego jak Watteau którégoby
świat mógł na chlubę dla jednego
i drugiego postawić obok Chopina.
Tutaj jeżeli się widzi w Watteau
tylko rococo tak samo jak np.
w Mozarcie widzi się tylko przedsta-
wiciela rococo to z takim samem
pewnie że nie można ich zestawić

31. ale jeżeli się nie że to są sztuki
do pewnego stopnia czysto znane
nie dla widza nie dla publiczności
robione, tj. czysto osobiste, sztuki
do pewnego stopnia niepowrotne
które żyły tylko tak długo jak żył
twórca ich, to może nie wcale mi
zaszło że ja tych dwu postawię
obok siebie jako wprost nierozłączne.
I dziwne kiedy Schuman podał
otworzył Europie przy na dwa
najbardziej przeciwległe krańce
muzyki na Bethovena i Chopina
kiedy on wprowadził obu poniekąd
w świat przypominając Bethovena
a wprowadzając Chopina tak Chopin
jak Watteau stoją samoistnie, osobno
nie łącząc się ni wiodąc sztuki żadnej
nie polecając żadnej znając tylko
siebie swoje wewnętrzne bole, swoją
psychę erotyczną nad wyraz

prawie z rodzaju erotomanii
i ma on w sobie coś co nam mówi
jasno: to nie jest na salę koncertową
to nawet nie jest dla sali nawet na
małe kółko, ta sztuka nie jest
w ogóle na dziś, ona była tylko
tak długo jak on żył.
Obaj żyli tak krótko i Watteau
i Chopin niespełna lat 40 nie
doszli ich, i obu chorych od długich
lat na chorobę piersiową na suchoty
dobiła ta pora ~~[illegible]~~ rok
przed śmiercią.—
Jeżeli stajemy obok tych przeczulonych
jak Chopin i Schuman to zdaje
się nam prawie jak grzyby to było
rodzajem czegoś surowego postawić
obok prace całe formalnie skończone
zdrowe, zamknięte w sobie jak np
Freischütz Webera.
Pewnie obok instynktu świadomie uznania

349

33 równocześnie występować nie mogą
te przecz sobie wzajemnie szkodzą
one sprawiają sobie wzajemnie
ból spychają się wzajemnie ze sceny
ale nie szczęście są zdrowe uczucia
poczucie i natury i swoich najbliż=
szych i dzięki temu powstaje
przez tak cudne całe w sobie, zamknięte
jak Freischütz.
I przychodzi potem cały szereg dzieł
które budują wielki gmach opery
XIX wieku z której będziemy mieli
dopełnienia dopiero za tydzień.
Freischütz w r. 1820 r. wychodzi
Oberon trzy lata później a zaraz
pomiędzy nimi B..... z Białą
Dama. Biała dama odgrywa może
w świecie francuskim tę rolę co
Freischütz we wschodniej i środkowej
Europie. To jest opera

34 romantyczna ale już z tą ten-
dencyą fantastyki z której potem
została już część lepsza bo zaraz po
Weberze rozchodzi się opera na
dwie części na humorystyczno
socyalną na narodową i na fantastyczną
fantastyczną reprezentuje A......
. . . . . . . . . . . . .

Humorystyczną społeczną i narodową
S. .......... obok licznych
rzeczy Aubera daje nam potem
głównie Lor....... i tu należałoby
było miejsce wspomnieć o Moniuszce
o Smetanie, o Glince. —
Ja mam wrażenie że Moniuszko w Halce
(praca ta datuje z 1859 r.) a nie wiemy
jaki jej stan był wtedy kiedy ona
była pewnie pierwszy raz grana w
Wilnie, ale zdaje mi się że jej doświadcze-
nia późniejszych lat przyczyniły

35



się bardzo znacznie do zmiany)

że więc wydaje mi się zawsze że

Moniuszko w Halce jest jako pan

licznych włości ale ~~te~~ są (one) jeszcze

bardzo rozrzucone, są pojedyncze

folwarki bardzo intratne są

ryby i grzyby ale tam tej wspólnej

administracyi jeszcze nie ma.

Dopiero w Hrabinie, w Strasznym

Dworze widzimy tę znakomitą

komasacyę tych całych dóbr to

wytworzenie się porządku jednego

klucza. On potem bierze wszystko

pod swoją rękę kompozycyę stwarza

z tego dzieło jednolite. W Halce

wydaje mi się on zawsze jeszcze tym

kompozytorem pieśni w latach 40tych

i 50tych śpiewanych na Litwie.

Jego przyjaciel był Liszt krótki

czas i Smetana którego lata są

36 prawie współcześnie i Glinkę chociaż młodszego od obu pierwszych - z roku 36go datuje jego Życie dla Cara a z 42go Rusłan i Ludmiła i ci swej bezkolorowości stanowią [wskazuje] trójnogą na której może kiedyś będzie się budowała dalej ten narodowa opera słowiańska. —

W tych samych latach mniej więcej - a tu bardzo znaczna data r. 1828 - powstaje ta Niema z Portici Aubera, Niema która nie była niema z początku tylko mówiła a nawet bardzo ładnie miała śpiewać aż ochrypła, ta Niema jest wielkim dramatem wielkim obrazem rewolucyjnym opery tej rewolucyjnej i socjalnej - a zaraz w rok później w 29tym mamy drugą operę Rossiniego Tell ~~Wilhelm~~, Co więcej w siedem lat później Hugenotów Meyerbeera i tu

353

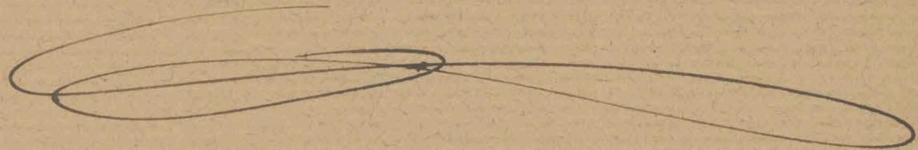
37

mamy szereg dzieł które nam dają analogię tęż samą co mamy w malarstwie w przejściu od rewolucyi przez swoją helenomanię i swoją tendencyę rewolucyi do malarstwa historycznego. Hugenoci to jest ta pierwsza la première grand machine, z Obero....
równocześnie z Tellem Rossiniego powstają dzieła takie jak przedewszystkiem całe historyczne malarstwo flamandzkie — Wa....
de Ca... potem Gall...
którzy dają le grand machine a potem równocześnie dela Roce..
ze swoją helenofilją z całą tendencyą wyswobodzenia społeczeństwa wyswobodzenia narodu. —
Ale jest ktoś który mówi: co mnie z tego wszystkiego z tej solenności

38 narodowej politycznej albo
narodowej kiedy ja piszę, tj.
Berlioz. Chory artysta siedzi na
poddaszu w paryskiej pracowni
swojej i chory na miłość bierze
opium i zaraz po pierwszym
łyku pada w sen i widzi
wielkie widzenia: najpierw bal
Berlioz widzi kochankę swoją jak
ona w rękach innego to się unosi
to znika to znowu zbliża
potem w dalszem widzeniu widzi
chór z kościelnej kaplicy, i Berlioz kocha
z zazdrości zabija kochankę i
idzie na rusztowanie i w tych
ostatnich chwilach ma widzenia
. . . . . .
i przez tę całą kompozycję przez
tę symfonię fantastic Berlioza
ciągnie się ta jedna myśl ta
idée fixe ta myśl tej kochanki

to jest mu całym światem, poza tem nic go nie interesuje.
Jak wspomnimy tu o symfonii fantastic Berlioza tak ~~ważny~~ przypomina nam się i Faust... i Goethe... który go tak dobrze rozumiał i stajemy tu przy pierwszym wielkim dziele naturalizmu.—
Ci którzy znają rozwój sztuki muzyki XIX wieku nie wezmą mi za złe jeżeli ja trochę przesuwając porządek chronologiczny na sam koniec zachowam sobie Berlioza.—



12

357

# Romantycy

O Muzyce i sztukach plastycznych XIX w.

II.

4/3. 1902.

47 półarkuszy

1. Wykład z dnia 4. marca 1902.

„O muzyce i sztukach plastycznych w XIX. w." (II)

Chciałbym wziąć asumpt z mego zawodu profesorskiego i odwrotnie się do ostatniego wykładu i mogę to uczynić z tem większą przyjemnością, że to nie był mój wykład tylko p. Kasprowicza i chciałbym tylko przypomnieć publiczności ten główny typ jego wykładu który polegał na tem że on miał prawo i obowiązek a zrobił nam ten dar ~~i mówił~~ że dał siebie i mówił przedewszystkiem o sobie i ta serya gdyby mogła być przez niego inaugurowana przez ludzi którzy działali w tych sztukach o których chcę mówić dałaby nam głęboki pogląd historyczny osobistych poglądów na sztukę zupełnie innych aniżeli mógłbym i miał w ogóle prawo dać.

Gdybym mógł mówić w tej seryi

2

Paderewski o muzyce, Wyczółkowski o sztuce w ogóle (bo on zaczyna się rozwijać z kierunku nietylko jednostronnym malarstwa ale też i plastyki) – Wyspiański o (pośrednio) poetyczności a więc mógłby mówić przedewszystkiem o sobie o Grottgerze o Rosettim, także o Kapłańskim, gdyby mówił Jacek Malczewski o psyche zdrowej i chorej, o fantazyi i fantastyce, gdyby przebierać dziesiątki z tej seryi (nie mógłbym podać któryby z nimi mógł stanąć śmiało na równi bo jeśli się bardzo nie mylę na razie przynajmniej nie posiadamy z narodzie naszym plastyka któryby widział świat cały z punktu nowoczesnej bezbarwnej albo tylko kontrapostowanej barwionej formy plastyki), więc gdyby oni tu mówić mogli w takim razie widzielibyśmy te rzeczy inaczej.

(z innymi)

Ja naturalnie nie mam prawa ani możności tak mówić

z tego środka świata sztuki, mogę
tylko mówić z zewnątrz, łączyć
tylko, wskazać na te punkta
z których psyche ~~[illegible]~~ twórcza
łączy się z absolutem, narodem,
rasą, a potem z najogólniejszych pojęć
z ogólną ze światem całym ~~[illegible]~~ i miałem
zamiar najpierw przejść wieńcem
naokoło wschodnie, południowe i
zachodnie kraje Europy a dopiero
przy samym końcu wejść do najgłęb-
niejszych + force majeur
przeszkodziła mi (z góry) z tym zamiarem, powie-
dziano mi bowiem przed kilku minutami
że tu będzie się odbywała sesya
czy skrutynium więc Państwo wybaczą
że bardzo będę ~~się~~ musiał skracać
i że bardzo wiele nazwisk, bardzo
wiele a przynajmniej kilka o
których chciałem mówić będzie
musiało pójść pod stół i że tylko
będę mógł się ograniczyć co do
najgłówniejszych i zasadniczych.

361

4

Chciałbym mimo to przynajmniej
w głównym zarysie zakreślić tę kolej
przejść, zacząć od północnowschodu
od rasy słowiańskiej więc naprzód
od samej Północy: od Rossyi.
Naturalnie tu także jak ~~[illegible]~~ wszędzie
z połowie wieku wita nas
najpierw akademia z Bryłowem
który w swoim obrazie wielkim
„Ostatnie dni Pompei” daje też
ostatnie dni tego historyczno akade-
mickiego malarstwa. ~~Ż~~ Bryłow
jest ciekawy (wogóle) bardzo ~~[illegible]~~ ponieważ on
wychowuje poetę, który atoli
był przeznaczony na malarza i
który może jedyne najlepsze
wykształcenie które dostał, dostał
nie jako malarz ~~[illegible]~~ a nie jako
poeta, tj. Szewczenkę przede-
wszystkiem a następnie ~~że~~ dlatego
potem od Bryłowa z prostej
linii pochodzi (chciałoby się
tu dodać: ~~nie ostatni~~ prawie) sztuka

5 Siemiradzkiego. ——

Siemiradzki daje dziwne połączenie Północy z Południem, internacjonalizmu z połyskiem archeologii, modernizmu ze starym klasycyzmem i jeśli np. w „Tańcu wśród mieczów" widzimy bardzo piękny krajobraz, pinje i platany a w środku nagie ciało kobiety, które ma pozory plein-airu a jeśli się bliżej przypatrzymy zobaczymy że ma fałdy pracowni, obraz ten powstał w pracowni nie w plein-airze

zobaczymy że o Siemiradzki zapowiadający ogromnie w swoim pierwszym obrazie przychodzi bardzo wcześnie do przekonania: po co mam się trudzić, ja nie muszę, i rzeczywiście on nie ma wewnętrznego musu tworzyć! I tak przechodzi, kończy się sztuka jego w bardzo pięknych pozorach bardzo pięknych formach bez zasadniczej kwestyi bez problemu z wyjątkiem może jednego obrazu Nazon czy Kobieta.

6.



Naturalnie obok niego (~~stawiszę~~ (my
tu idziemy w prawie biograficznym
porządku) ~~po~~ wymienić Matejkę
i tu ~~muszę~~ (?) radbym zrobić
niespodziankę moim przyjaciołom
z którymi często miałem sposo-
bność o sztuce mówić i chciałbym
podjąć się ratunku jak to się
mówi obrazu i przemówić w imieniu
spotwarzonego wielkiego dzieła
tak zwanego a wziętego w nawias
i cudzysłów „największego" dzieła
Matejki z którego mi może dość
sobie nażartować i nakpić ~~p~~ pan
Witkiewicz x: ~~„~~ Bitwy pod Grunwaldem".
Czy rzeczywiście ta rzecz jest do
sądzenia z punktu obrazu ~~histo-~~
~~rycznego, ar~~ artystycznego, czyż to
rzeczywiście tak bardzo trudno jest
schować się do tej budki Bedrnosarz
i co chwila robić kreskę za kreską
„a tu jest przerysowane" — ale jaki
wielki obraz nie jest przerysowany!

?

364

7 „A tu światłocień nie jest jednolity
a tu i owdzie jest błąd" i szereg
innym atramentem jechać po wiel-
kiem dziele pomysłu i objawu
rasowego. Ja z tego chętnie
rezygnuję, ale przyznam otwarcie
że jeśli kiedy przez pierwszej chwili
twórczości Mickiewicza naród
rozszerzył się z kierunku rasowego
poczucia tak w „Bitwie pod
Grunwaldem". Tam coś więcej
jest, ~~to~~ nie mówi tylko Polak, ~~ale~~ tylko
~~jeszcze~~ Polak przedewszystkiem, a po
za tem pierwsze ~~[illegible]~~ rozszerzają się koła
poczucia rasowego, przebija się
Tej który z życia Matejki abstrahować nie możemy —
pierwsze ojciec.) ~~Ale~~ przypomnijmy
sobie tylko że była chwila kiedy
on sam zawahał się czy nie wrócić
do ojczyzny ojca, były długie lata
kiedy Praga stara się przeciągnąć go
do siebie i zrobić go napowrót
swoim, Człowiek który dlatego

8

choćby była chwilowo myśli wstępnej ~~cz~~ jasne i ma pojęcie ścisłe, nie głębokie ale ścisłe poczucia rasowego niż ten, który wyłącznie do jednego narodowości tylko należy. —

Dziwimy się żartom Witkiewicza bo zdaje się nam jakoby on nie wiedział że są pojęcia bezwzględne i względne, symfonie i zet... zdawałoby się (jak) żeby nie wiedział że są idee i pomysły. Tak przyznać się przed Witkiewiczem musimy powiedzieć są idee nawet (choć on ich nie uznaje) są idee a zostały przechowane do dziś, nam, to zawdzięczamy prócz filozofii przede-wszystkiem sztuce. Pewnie nie te idee czerpane a priori nie te idee avec lesquelles on manie „umiemając” jak krytyk powiedział o Bram .... tylko te które ~~rzeczy~~

9 rodzą się w kolebce, w gnieździe
instytutów albo powiedziałbym
nawet po dokonaniu dzieła
(mamy przykład w Wagnerze)
dojrzewają do świadomości ogólnej
jak u tych..
Czyby Witkiewicz nie wiedział że są
dzieła prócz tych które wędrują
po wystawach tylko dzieła monumentalnej, żeby chciał
się zastanowić nad tem że ten
obraz był stworzony nie jako
rama płótna do wędrowania od
wystawy do wystawy, nie jako obraz
na okaz tylko jako monumentum
aere perennius. Gdybyśmy ten
obraz (dziś jest na razie) mieli
w ratuszu poznańskim, gnie-
źnieńskim, w toruńskim, onby
działał zupełnie inaczej jak
zawieszony to tu to na tym
haku. Nie mając go tam nie
możemy dość się nadziwić że
nie mamy go jako fresku

10 (bo on był tak pojęty) a patrząc
np. Krakowskim (co po tej sali nie
kupuje się takich obrazów). Gdyby
ten obraz był Matejko jako
wielki mistrz dał we fresku
monumentalnie idąc poza artyzm
swoim impetem, był mógł dotrzeć
do tego do czego on był powołany
do wielkiego monumentalnego
twórcy fresku, tobyśmy widzieli
dopiero co on dał, jaką myśl.
W sztuce monumentalnej kwestja
oświetlenia, sprawy tego nawet
przerysowanego konia (nic nie stanowi i) może nawet
dla widza nie byłoby braków
żadnych. Czy rzeczywiście istnieje
w świecie tylko stale z zegarkiem
w ręku bite życie rytmiczne?
Czybyśmy nie widzieli że w chwili
entuzjazmu, skoku nawet
serce przestaje na chwilę bić?
On wyskakuje tu zupełnie

368

11 ale on łączy się razem z największemi chlubami myśli polskiej którą mamy z całą ekstatyką poezyi polskiej.
A niewątpliwie gdyby artyzmu było tu większy mielibyśmy o jedno dzieło sztuki więcej

lecz wielkiego dzieła narodowego byśmy nie mieli. Są indywidualności tak silne że one pożerają nawet artyzm. ——

Nie wiem czy mi wolno skoczyć tak ale będę musiał — nasuwa mi się w tej chwili indywidualność zupełnie inna z innego kraju innej sztuki: Bruckner.

Jeżeli słuchamy kiedyś — a niedawno miałem sposobność słyszeć symfonję B moll 7 — tak widzimy tam człowieka o indywidualności niesłychanej przebijającej wielkie sprawki. Jest on ungeschlacht

12 mówi ~~Krytyka~~ Krytyka, jest überwältigend.
~~Un~~ungeschlacht i überwältigend
jest także Matejko. —

Brandt i Siemiradzki są prawie artyści bardzo bliscy bo przeciwni tem że Brandt u którego artyzm pożarła indywidualność porywa się coraz silniej gdy Siemiradzki abdykuje z wielkiego artyzmu bardzo wcześnie. —

Idąc do Czechów, o Brożiku i wielu jego orderach wspomnę – akademia była mu matką, historyzm ojcem, (o Węgrzech o Munkaczym wspomnę) ~~tak~~ gdzie tak (Tatero przelecieć przez jego obrazy za pomocą tej wielkiej dzidy która zawsze leży na poprzek, chciałoby się przejść inne kraje trzeba ja pominąć choćby stanąć u Włochów. Najdłużej żyjący Włoch XIX wieku Verdi staje przed nami. Włoch

370

13

w całem ~~st~~
Stoją pisarzem z tem stopniem dla
którego nie ma przetłumaczenia
w żadnym języku z wielką mistyką,
chaną brawurę z tym witalizmem
italijskiej rasy. On przypomina
tych wielkich witalistów XVI wieku
ludzi jak Paolo Veronese, Tizian*
i co jest u nich przez długiego
życia dziwne ~~jest~~ ta dziwna
możność w ostatnich latach prawie
swego życia pójścia pod nowy
styl przyjęcia nowego kierunku.
Bellini quatrocentysta aż do
62 roku gdy przychodzi Giorgione
zrzuca z siebie to jak gdyby
strój i staje się coraz młodszym.
Weźmy ostatnią operę Verdiego
Falstaffa to jest cud dla
innych z wyjątkiem dla Włochów
oni takie znają. —
Trzeba wspomnieć o najpierwo-
tniejszym Włochu XIX wieku

*który gdyby był nie umarł w 90 tym roku byłby żył do dziś

✓

371

14 o Sedanteinim i o Gioccie trzebaby pójść też do Hiszpanów którzy mieli tę pierwotność zupełnie archaiczną którą my mamy u Matejki i wymienić takich jak Pradilla, Vilaro Benjour itd. —

W najnowszym czasie Zuloa..... jest tak ~~fa~~ ogromnie nowożytnym (przepraszam nie wiem czy trzeba użyć słowa: modern) bo przypomina wiek XVII. tak samo jak Rembrandt jest Daleko bardziej nowożytnym od bardzo a bardzo wielu nowożytnych. W Anglii jest zawsze to dziwne łączenie i przyswajanie sobie obcej nie germańskiej kultury. Jeżeli weźmiemy jeden z Dramat, tów Shakespeara z tym mnóstwem francuskich słów z tymi zwrotami

salonowymi z francuskiego dworu
wziętymi z tymi żarcikami
francuskimi np. przy Końcu
Henryka V. to mi się przypomina
niejeden z tych obrazów angielskich
około lat 50tych, przedewszystkiem
ta ogromna zdolność przejęcia
kultury włoskiej quatroccenta
~~za najpóźniejszej~~ zainaugurowana
u Rosettiego która dała nadzwy-
czajny wyskok a została potem
jeszcze dwa, trzy razy wymuszonym
odwarem zalana. ~~Tam~~ jest porę-
cznych bardzo wiele imion i
naturalnie bo będziemy szczerzy
poza wyjątkiem tu i ówdzie czy
u Hausera w Berlinie czy
Remara w Paryżu my
tych obrazów prawie nie widzimy.
W Belgii dwa czy trzy nazwiska należałoby wymienić,
~~w~~ w Holandyi prócz starnego
Izraelisa jest jeden którego

16 

tu do nas należy Toruń

symbolista prawdziwy przeciwny
symbolista który zaniedbuje to co
nie jest ważnem dla sentymentu,
robi wszystko co tylko artysta
może, żeby ten sentyment
wydobyć. Dla niego człowiek
przestaje być całością, on jest
chwilowo tylko reprezentantem
jednego nastroju, i jeśli tęskni
wtedy przeważa człowieka, ręka
jego ~~ręka~~ wyciąga się i chudnie
i widzimy wówczas że wszystkie
warunki życia nie egzystują
prócz tego jednego psychicznego
chwilowego nastroju.–
O północnych – mamy ich
przypadkiem u nas w tej chwili
mamy najciekawszych Szwajcarów,
nie mam czasu mówić. Co
do Francuzów to naturalnie

17 nasuwa się tu przedewszystkiem
pytanie co się stało w r. 1870.
albo właściwie kilka lat przedtem.
Odkrycie. Manet, Monnet,
Renoir, Pisaro to są
ludzie którzy odkryli faktycznie
wszystko to co wszystko już
temu lat 80, 70. 50 i kilka
odkryte zostało, że zjawiska
zewnętrzne nie mają stałej barwy
zjawisko barwne każde jest zmiennem.
Powiedział to najpierw innym
sensie Kant w pierwszem wydaniu
Krytyki czystego rozumu że
zjawiska zewnętrzne są czysto
myślowe, zbliża się do tego
stanowiska a zupełnie wyraźnie z roku
1816. ~~wyj~~ powiedział to Schopenhauer
To są scriptores oftalmologici
maiores. Przychodzą potem Francuzi
w r. 1863 mniej więcej i stwierdzają
to sztuką. Dziś się mówi

18 375

impressyonizm i zdaje się że to jest ogromny skok w bok, zerwanie z tradycyą sztuki. –

Zdaje się jak za 50. 100 lat jeśli może kiedyś będą i z szkołach uczyć sztuki czy historyi sztuki tak Manet lub Monet będą mieli mniej więcej to samo stanowisko jak Pierr, Palajolo jak ma Piero del B.

Oni znaleźli, odkryli, zdobyli dla sztuki wyszukali nowe pojęcia perspektywę z tem, perspektywę wsztuki czy wszystkich jak Melozzo

Ale to są stałe odtąd nabytki to nie są przezy humoru albo smaku, albo zachcianki tak samo jak są pewne formy pisania które jak są raz nabyte będą póki się nie zużyją i nie będą zastąpione czem innem tak długo one będą żyły. –

19 A teraz nim przejdę do pracy
ważnych chciałbym jeszcze
wspomnieć o pięknej sztuce podzi-
mnej, ale przedtem powiem parę
słów o sztuce wiedeńskiej i
niemieckiej. Niemiecka prócz tych
o których będę mówił X między
podziemnymi zasecha w małych
rozmiarach i małych celach.*
i jeśli się nawet zaczynała jakaś
wielka * to już może def...
zwykle sobie powiedział: ja nie
muszę co się nam męczyć!-
To co się dziś we Wiedniu dzieje o
tem trudno mówić bo może i
my kiedyś będziemy w tem
położeniu że będziemy mówili
żywo o nowych pojęciach zupełnie
z zrozumieniem sztuki która przyjdzie
do naszego nowego uniwersytetu
i ta się podniesie protest, i

377

20 będą mówili: filozofię malujesz, ja chcę mieć portrety wszystkich filozofów od początku do końca taką filozofię" i przyjdzie mój kolega z medycyny i zapyta: ~~to~~ medycyna? Dwie rzeczy są w medycynie (ja nie żartuję to jest fakt), powinny być: profilaxa i antiseptyka ("jak mi przedstawisz profilaxę i antiseptykę – medycynę malujesz"?).

Sztuka berlińska szła do ostatnich lat za kierunkiem secesyi. Dłużej nie mogę o tem mówić chcę tylko wspomnieć o jednej sztuce podziemnej wszędzie ale głównie w Berlinie o sztuce rasy o której się za mało mówi, o sztuce żydowskiej. Ona odegrała przecież bardzo ciekawą rolę w XIX. wieku. Mendelsohn opierający się zawsze o jakiś obcy motyw dając np. chóry do Antygony (gdy Fryderyk Wilhelm IV powierzał Antig-ohne)

21.



opierający się o motywy z oper i dra-
matów obcych, robiący ~~taki~~
taki gładki tytuł jak Lieder ohne
Worte, jest przecież umysłem
bardzo formalnie skończonym, który
bardzo ładnie i zgrabnie wszystkie
rzeczy ubiera, to co nam daje
jest bardzo gładkie, i wydaje mi
się tak jak gdyby chciał przedstawić
jezioro górskie romantyczne bardzo,
ale ocembrowane, jakieś Morskie
oko ~~ale~~ które nie jest otwarte
tylko dla Chrześcian. —
Po nim zaraz idzie Meyerbeer
ze swemi wielkiemi maszynami
które tak długo będą trwały i funkcjo-
nowały i robiły kasę aż przyjdzie
maszyna druga która je wypchnie.
Zdawałoby się że po tem co Liszt
napisał o sztuce, ~~poto~~ i to co
Wagner o nim . . . . . . . .

22

napisał, raz na zawsze wytępi
Meyerbeera tymczasem nie wiemy
czy Wagner czy Meyerbeer robią
do dziś tak pewny pełny dom
i kasę. Skąd to pochodzi?
To polega zdaje mi się najpierw
na tem że w publiczności jest
ten tryb zupełnie usprawiedliwiony
ten Genius der ~~Ständigkeit~~ Unbeständigkeit
widzenia wielu rzeczy, ~~la Variété~~
~~pod~~ la Variété podniesiona
do pewnego stopnia do klasycyzmu
a potem to, że publiczność
wymaga (bardzo przeczy) absolutnie
zawsze wypełnienia czegoś coby
smakowało coby miało pozór że
jest rzeczą wielką a nie było wielką
tj. surogatu. My którzy wymagamy
surogatu. Publiczność naraz
czytała Irydiona i bardzo go
~~rozumiała~~ uznawała i tu

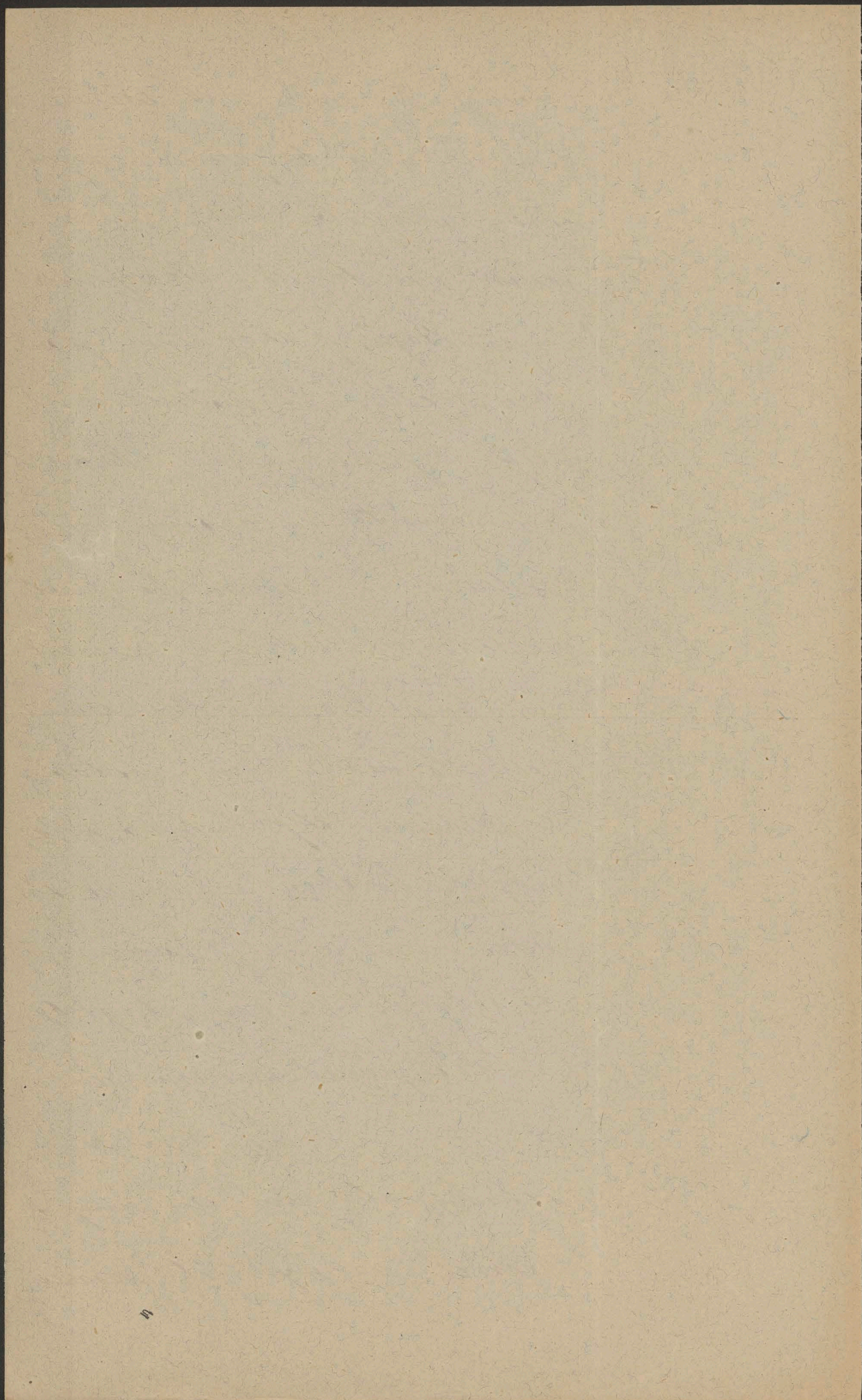
i ówdzie rozumiała ale wolała dla odmiany coś coby miało może więcej elegancyi i to otrzymała, arbiter elegantiarum rerum polonicarum dał jej to.

Ten pęd do mnogatu opanował całą sztukę i on też stoniaczy Meyerbeera. To jest sztuka tego odłamu żydowskiej rasy która asymiluje się do pewnych pojęć kulturalnych z nich z głębi nie leżących. Jest atoli jeden człowiek który to wszystko zna, gardza, malarz któremu nie odmówię z pewnym sensie rysu genjalności tj. Lejzor Uri który wychodzi ze szkoły Liebermana i w tym obrazie Żydów nad morzem widziny zjawisko narodzenia się proroka a potem w tym tryptyku

„der Mensch", młodzieńca
męża a karcego i przygniatającego
starca dają nam fantastykę
rasową Starego Testamentu.
Ta młodzieńczość mięszy się i
przyrósł do tej ziemi jak
gdyby objął ciemiem matki
swojej w lesie
gdy nad jego głową mieniąc
wszystkie barwy, ten cały
canticus canticorum z tą całą
swoją wschodnią fantazyą
przyznaję, że to jako objaw
rasowy jest jeden z najcie-
kawszych, z najbardziej intere-
sujących. —
Ale chciałbym teraz przejść do
do tych co wychodzą poza
rasę swoją i widzą i czują
całość" — nie mogę tego

25

inaczej wyrazić jak właśnie tem, że mają to poczucie czegoś co się wewnątrz trupy może jeszcze nie dorosło, który może zapominając prawdy inne prawdy doświadczalne. Tu naturalnie staje w pierwszym rzędzie Wagner. Pomińmy to co znamy bezpośrednio. To romantyka przetłumaczona na pewien moment żywiołowy. Wagner tem czem jest dla nas i czem zostanie do pewnego stopnia jako wielki nabytek ludzkości zaczyna się zdaniem mojem dopiero po roku 1848. nie jak gdyby w Lohengrinie w Tannhäuserze w ........ nie były skarby sztuki ale my mówimy o rzeczach najwyższych zasadniczych



383

26

Wagner staje się tem dopiero od 1848 roku, właściwie od maja 1848 r. od jego udziału w powstaniu, w rewolucyi Drezdeńskiej kiedy on ucieka i idzie do Szwajcaryi, kiedy tam powstają jego dzieła takie jak die Kunst und die Revolution

. . . . . . . . . . . .

itd. przeczy dziwne, koniec może ostatni swój myśli które zaczął w r. 85 tym albo 86 tym Schiller, jak sztuka stoi do natury, do kultury, do surowej natury pupetnie, do przekultury- wania; jako pozycia porządku itd. To społeczeństwo i my dziś prawie tego nie możemy zrozumieć że może do pewnego stopnia rewolucya w r. 48, 49 tym

27 odegrała z umysłowości (które są nam może jeszcze za bliskie) rolę tę samą – ja nie wiem czy abstrahując od Bethovena nie było (broń Boże) nie była odegrała większej roli jak ta rewolucya.

On w swoich pismach dotyka wszystkiego obracamy się tu na tę stronę i anarchista, socyalista, optymista wielki przewidujący zupełnie nowe światy, konieczność zmiany, pesymista który widzi że się ludzkość przeżyła że nie może więcej powstać, dotyka on ludzkości na każdym punkcie z największemi nadziejami i największem zwątpieniem i raz od niechcenia rzuca słowa: jeden nas może zbawić, der

grosse und schöne ~~Mann~~
Mensch der Zukunft, między
władza tyranizująca, kapitalizm
który przygniata masy, przyjdzie
jeden człowiek piękny i silny
miłością on nas zbawi.
Nowy musi przyjść zupełnie
prąd, on musi tę ludzkość
odświeżyć, nie ideami społ.,
ruchem historycznym, nie tem
wiecznem oglądaniem się wstecz
romantycznem, nie, naprzód
z nowymi wytworami z nowemi
pchnięciami świata na nowe
tory.
To nie szarada, ale to tak
dziwnie brzmi gdy się z tem
zrównaniem substytuuje tę
teoryę o której pisze Wagner
mówił w r. 51 tym w Wall.
ten kapitalizm
w Nibelungach .. znajdujemy

29 den grossen und schönen Mann der Zukunft.

To naturalnie przecież zupełnie te rzeczy są z najbliższym związku ze sobą instynktownie i rozumowo zarazem i mamy tam południe i ku wieczorowi się chyli. Najpierw południe, coraz silniej idzie wieczór i jako czynnik który leczy, kojarzy wzmacnia nowe światy zupełnie odtwarza ludzkości, na nowe pchnie tory der grosse schöne Mann der Zukunft. W Jung Siegfriedzie widzimy południe. Przychodzi później Schoppenhauer to samo zaczyna się przeciągać, tęsknić widzenia rozkładu smutku, noc przychodzi i ta sama miłość która tam całą ludzkość

30

387

miała przetrzymać „podnieść”
stworzyć jej nowe ideały
nowe posady która eteryzuje
w najwyższym stopniu tęsknotę,
ta sama miłość rozkłada
rozliczna zbrodniami, walk,
niespełnionemi tęsknotami
rozkłada duszę ludzką tak
mniej więcej stoi Tristan
do pierścienia Nibelungów.
To rzeczy tak bliskie, bo cztery
lata tylko między jednym
a drugiem co do tekstu.
Oto jeden objaw tej jakby
nazwać ~~[illegible]~~ plusowej miłości
w Zygfrydzie która rezygnuje
z największego dobra bo władzy
na rzecz jeszcze większego dobra
miłości; oto Brünhilde
„Fahr hin Walhalls ....

cytat

——— lachende Tod.“ –

31. A potem w dwa lata później
oto jak kończy Izolda:
„~~Heller Schall~~ (a zwracam
~~tu~~ uwagę na zmianę formy ~~to~~
na to przejście od energicznej
alliteracji do miękkiego rymu
przystosowane do miary Linceusza
z drugiej części Fausta)
„Heller Schall — ———

— Extorus. —

32. I tu jest miejsce zwrócić się do pytania które mi p. Kasprowicz na ostatnim wykładzie wprost postawił, czy sztuka się rozwija. Z punktu dwu faktów możemy na te rzeczy odpowiedzieć: Najpierw ponieważ rozwija się indywidualność, umysł nasz rośnie w granicach choćby jednego państwa jednego społeczeństwa, dalej rośnie serce rosną żądze, rosną i bezmiar kiedy dorosły do żądzy najpóźniejszej przeciągnięcia swego bytu w wieczność żądzy wiecznego życia, ale równocześnie na tyle ~~żyć~~ żyć nowych i nowych sił tyle zastoi!

„In Lebenskraft in Thatensturm..

. . . . . . .

Leid!

33. 390

Czy i o ile chwilowo powstaje czy zanika my tego nie wiemy to idzie nad siły nasze wiemy tylko że zanika czasem więcej może ale nie czujemy.

A potem drugie: czy my ~~piszemy~~ piszemy w stanie wiedzieć co czuto co rozumiano 400, 800, lat przed nami, 2000, 3000 lat przed nami? Czy my się możemy wmyśleć w uczucie? Chciałbym tu może dać pewno wspomnienie osobiste. Byłem raz w bibliotece monachijskiej kiedy przyszła nowo zakupiona rzeźba niedawno wykopana w Amalfi. Wyciągnięto ją z paki – przypomina mi się klasyczna piękna twarz Bru... – podmieniono go? cokół już stał numer był gotów z katalogu

miejsce zarezerwowane i
podnoszono to spuszczano go
naprzemian (probując) czy tak czy tak
będzie dobrze stał - a na górze
patrzyły ~~na to~~ (tą) te ostre freski
Corneliusa na to że swoją
straszną barwą ale ze swoimi
pięknymi lirycznymi kontu-
rami. Nie jest to karykatura
wielkiego życia greckiego stawiać
go na zielonym cokole? Albo-ż
my wiemy jak on stał kiedyś?
Czy nasze życie jest takie
żebyśmy mogli jej śmiało
patrzeć w oczy? My. . Na
. . . . . . . . wielkich rzeźb
starożytności my nie mamy
stosunku osobistego. I bada
się historycznie - to najmniej
warto, przybliżenie to jest

35

392

wszystko co możemy robić,

a jeżeli mówimy że rozumiemy

sztukę starożytną, to jeżeli

my to możemy w pewnej klasy

dać to mówimy że my rozumie-

my. Rozumienie podręcznikom

to nie jest wielkie szczęście i

jeszcze światów nam nie otwiera.

Może być że wyjątkowo ktoś i

ów zbliży się z tem do tego lub

owego gdzie może nawet po długich

myśleniach a powiedzmy więcej

walkach wewnętrznych jest

w stanie rozumieć i świat

tamten i ten, ale żebyśmy

mieli dar przejścia wielu

w . . . . . . . .

i mówić tamten tyle wart ten

tyle, to idzie nad siły nasze.

36 A już zgoła w muzyce co żyło co się tu chowało co strun naszych poruszyć może z dawnych wieków: Przypadkowo wczoraj otworzyła mi się książka z muzyką Minnesängerów niemieckich. — Co my dziś powiemy na rzecz taką? Przetłumaczę ~~tą~~ jeden utwór na nowo niemiecki język — brzmi on tak: „O weh soll aber...

da sagt es."

To nie jest nokturn a my
wiemy czy to może żywiej,
głębiej, bezpośredniej nic
przemawiało jak Chopin?
A Chopin, ten, wielki trubadur
XIX wieku, który zawsze tylko
śpiewał kochanki swe, panią
Krzyżanowskiej, Polsce, George
Sand, jak długo on będzie
żył, czy on jeszcze żyje?
Gdzieniegdzie może się jeszcze
przechowała tradycya, my
jeszcze znamy tych co go
znali; ~~co~~ jeszcze słyszeliśmy
księżnę Czartoryską, słyszeli
Mikulego; W 20,-30 lat
później nuty zostaną i
przyjdą interpretatorowie
którzy nam ledwie cień

38 ciemia jak mówił Demostenes ~~dadzą~~ dać mogą! Więc my możemy sądzić? Nie, my nie możemy sądzić i pieli jesteśmy np. z Trylogii Wagnera i mamy to poczucie że on stworzył nietylko dla swego narodu ale i dla nas w ogóle rzeźbi baśni nowy świat, dał — śmiało można powiedzieć — w Tristanie poemat równający się Eschylosowi epopeję taką, której od wielkiego dramatu greckiego nie było, to możemy powiedzieć że jest postęp dlatego bo on nam dał mniej więcej to co ludzkość miała dwa, trzy albo cztery tysiące lat temu. Ale czy ludzkość nie miała

39 zówczas dalekie więcej", czy my jesteśmy w stanie wmyśleć się w to położenie kiedy tysiące były na około, rozkoszne słońce włoskie na marmurach kiedy tam... ~~przy~~ kiedy przychodził wielki chór i nuci razem z tysiącem ludności nie w artystycznych formach poety ale w dyalekcie ludowym ~~ten~~ który nas dreszczem wieków przenika owe „w [illegible]"... ~~to~~ greckie: „Wielki Boże Wielki Święty"?

My o tem sądzić nie możemy. Jednak tylko jedyne wielkie uczucie przyrodzone głębsze niż natura przenikało Wagnera. Romantyzm pierwszy

wołą: retourner au nature.

Podtrzbił to mistrzowsko Goethe i liryka XIX wieku.

„Do życia idźmy" mówi romantyzm nowy, pozwól Wagner i on w swoich pieśniach dał nam rzeczy którym słowa nie mogą absolutnie dorównać. Na szczęście on te tonacji dał, wydobył dopiero z nut i instrumentów to co w nich leży, mową odrębną niepodzielną przez pojęcia logiczne – to jest punkt zasadniczy. Jeżeli myślimy że np. sztuka malarska czy rzeźba czy muzyka daje nam tylko inną formę, przeto możemy text na instrumenta

i że nie ma mam jako taka więcej do powiedzenia, od innych zupełnie rzeczy, no więc po cóżby się ciągle dawać sobie trud i tłumaczyć i schodzić z tekie poliglotyczny. – Ona ma inne rzeczy. Jedno z najciekawszych objawów które w ogóle sztuka ma to jest to wyznanie Wagnera które on robi w liście do Röckla że on przeczytawszy dzieła Schopenhauera dopiero poznał dzieła własne, to jest niezmiernie interesujące, to obok poematu Michała Anioła jest może jedno z najgłębszych wyznań które kiedykolwiek dusza

42 twórcza nam dała. On mówi: ~~tak~~ oto, jest to, co we mnie drzemało. Jestto prawie to co widzimy z tej pięknej balladzie Uhlanda „der Reiter am Bodensee". Tam ten jeździec przejechał spokojnie nie wiedząc o tem przez jezioro pyta potem kogoś kto tej okolicy znał o to jezioro, a ten powiada mu: właśnie je przejechałeś", wtedy on pada martwy. Ta myśl przebycia wielkich fazy umysłu drogą sztuki nie drogą logicznego myślenia to otwarcie oczu przez obcego na istanie pojęcie rozumowe tego co drogą rozumową się nie nabyło, to tylko twórcom wielkim jest dane,

43. jemu, Böcklin jest drugim.
To stylizowanie wielkiemi barwami
to jakby powietrze, przetłuma-
czenie pojęcia każdego logicznego
na czysto melodyjne, na czysto
dźwiękowe, że nie jest muzyka
do tekstu, to tekst do muzyki
i żeby wiedzieć jak śpiewać
to co Wagner ~~komponował~~
improwizował, jeżeli się
orkiestry nie słyszy jeśli
się tylko słowa widzi to nie
rozumie się tej chwili kiedy
Siegfried długiem przeciągłem
spojrzeniem ~~sie~~ czeka
kiedy Siegfried wyszedłszy z tych
drzwi do niej się zbliża
wtedy wszystko z tej jednej
chwili się widzi

44.

To tylko muzyka jest dać w stanie, w tekście słowa o tem niema.

Jak fale się piętrzą nim okręt Izoldy przybędzie jak on w bólach niesłychanej tęsknoty się wije [illegible] mu krew ze serca wraz z życiem najserdeczniejsza mowę którą sztuka zna, występuje to tylko jest na dole nie na scenie. To są te wielkie melop

które dał Wagner i które do pewnego stopnia powtórzył Böcklin, połączenie człowieka z naturą, zupełne zbratanie, połączenie psychy z żywiołem oto są te prawie fenomena sztuki Böcklina.

45. 402

Jeśli ~~ujrzymy~~ mamy wziąć następne pokolenie tak musimy mimo muzyki programowej powiedzieć, mimo cudów malarstwa mimo komponowania, tego stylizowania w wielkich momentach barwnych Böcklina, inna sztuka przyszła, nowe wieki nowe trudy, plastyka która przychodzi i obejmuje wielkie dziedzictwo, inna muzyka milcząca... wewnętrznego życia bardziej ~~ograniczona~~ organiczna niż malarstwo, bardziej ~~ograniczona~~ ~~ne~~ organiczna, wewnętrzna, żywotna, życiodajna jak muzyka i naturalnie jak mówimy o rzeźbie, dwa są wyższe ~~ne~~ zaraz głównie

46.

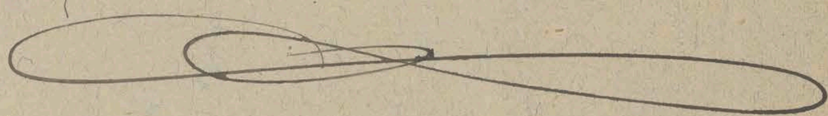
403

Rodin i Klinger.

Oni dwaj stoją naprzeciw siebie, dwie rasy wielkie (my nie możemy mówić czy największe bo pierwsze wrota świata są nie zamknięty, die Geisterwelt ist nicht verschlossen..) ale one jako najbardziej prze-ciwne i dlatego najbardziej sobie bliskie, g romańska i germańska. Jak wieczność i sekunda, jak chwilowy stan i stały byt, tak stoją naprzeciw siebie Rodin i Klinger. —

Tam pięć wszystko i kiedy u Klingera mamy wszędzie te postacie pionowe albo leżące pełne swego wewnętrznego drzemiącego organicznego życia tak u Rodena wszystko

fruwa chwieje się i powstaje
jeden z największych cudów
(nie będę tego słowa cofał) plastyki,
rzecz najbardziej lotna i powiewna
jaką można sobie wyobrazić,
Duch który szepce wielkiemu
twórcy rzeźbiarzowi tajemnice
sztuki: Jak on z marmuru
przyleciał i siadł mu na ramię,
mu jak on nogi ręce wziął
pod siebie, stalił tym ~~wielkim~~
~~p~~ własnym puchem te są
te ~~tą~~ wielkie tajemnice. —



(Liczne oklaski.)

14

406

Malczewski

Preludja

# I.
# Preludya.

Stańmy teraz przed numerem pierwszym „Popiersie Dziewczyny". Jest to naturalnie studyum, powstałe ponoś jeszcze w Aka„demii krakowskiej. Wpływ ogólny Matejki nie da się zapoznać i nie ogranicza on się bynajmniej jedynie do technicz„nej faktury i ciemnych ~~podma~~„ ~~lowa~~ń

2

408

brunatnych sosen

podmalowania.

Widzę w tej twarzy

jak gdyby odblask

jakichś kobiecych

typów heroizowanych

Matejki, jak gdyby

młodszą siostrę

przyszłej Jean d'Arc,

coś w rodzaju tej

Margot lub Louison,

które Schiller w

prologu do swego

przedziwnie głębo-

kiego dramatu

psychologicznego

3

409

wprowadza. Jednakże jest w tym najwcześniejszym obrazie, ze wszystkich, które tu zebrać zdołali, snuć już nuta osobista. W tej głowie z lekka pochylonej, w tym wzroku z pod spuszczonych powiek, coś w dali przed sobą szukającym, ~~tę~~ leżą niewymowione, niezmożone i niedopowiedziane motywa. Zdaje mi się, jakoby

4

410

~~ta~~ głowa była studyum
do jakiegoś niepowsta-
łego obrazu, który
w migławych zarysach,
przelotnie może
tylko przez fantazyę
artysty się przemknął.
Głowa ta także samo
jest częścią, ~~jakkolwiek~~ jakiejś
jedynie oczyma
duszy, widzianej
kompozycyi, jak
wszystkie inne
analogiczne
kreacye z tej
pierwszej epoki.

5

411

Biust p. Piotra Dobrańskiego, Dra lato późniejszy (Nr 3), portrecik p. Kazimierza Pochwalskiego (Nr 7) noszą te same typy. Widzimy w nich nie tylko głowy same, ale fragmenty całej kompozycyi w poruszeniu, w pochyleniu tułowia, w szukającym pióra ku, w zwrocie głowy, domyślam się całego szeregu motywów i spoglądamy na te próby, dla pier-

6 412

wnętrzną psychikę arty-
sty tak interesujące,
jak gdyby na luźne
fragmenta rzucone
go dramatu nieodgadnio-
nego poety. Ta
dążność do idealne-
go typowania, ta
niemożność ogra-
niczenia się do zmy-
słowego zjawiska, to
tworzenie postaci ludzkich
z całym szeregiem
idealnych motywów
przebija się najjaśniej
w „Studyum do
głowy Matki Boskiej"
(Nr 6). W malutkim

7

413

tym obrazku przesuwa się przed nami jak gdyby proces wczesnej twórczości artysty. Interesuje go jakaś główka dziewczynki, bierze ją, w skupieniu wydobywa z tej głowy idealne pierwiastki i z tym przedziwnym darem widzenia wszystkiego przed sobą i dokoła siebie lepszem, głębszem, szczerszem, stkliwszem niż jest w rzeczywistości, z tym instynktem psychologicznego nie

414

formalnego idealizowania, przekształcając ją mimowolnie bezwiednie w idealny typ dziecięcości i dobroci. Chusteczka jakaś żółta przemienia się w drogocenną materyę; oczy otwierają się pod nią, poetycznem spojrzeniem artysty jakimś wyrazem niewypowiedzianej miłości. Główkę z lekka w bok się przechyliła, dekoltu główki zakręciła się cieniutki, złoty obręcz: jest to kropelka świeżej wiosennej rosy porannej – cieniutkiej

nie ma teraz, w tej
chwili odszlifowanego
brylantu. W tych dro-
bnych próbkach widzimy
embrio jego psychy.
Zdołaliśmy, a to głównie
dzięki p. Piotrowi Dobrzań-
skiemu zebrać choćby
kilka takich odłamków,
~~a ta~~ ulotnych fragmen-
tów tej najpierwszej epo-
ki. Jest ich niewątpli-
wie znacznie więcej;
sądzę jednakże, że te
kilka, u nas wystawio-
nych, wystarczą dla
zaznaczenia, że już
w pierwszych latach arty-
sta ostatecznie
idzie ponad szczy

wiedziane, że ~~wprowadza~~
wprawdzie nie tworzy
jeszcze obrazów, ale
ustawicznie je roi.
Są to wszystko dla mnie
przynajmniej niezmier-
nie ~~indywidualne~~
interesujące dokumenta
do tej tak pięknej, wzru-
szającej anegdoty, którą
opowiedział nam Pan
K. M. Górski, o tym
odlewie ręki z gipsu,
którą ojciec kilkuna-
stoletniemu ojcu
darował, a koło której
młodzieniec ustawi-
cznie roił obrazy.
Niewątpliwie znalazłby
się cały szereg takich
dokumentów.

11 417

Unikatem stali jest szkic postaciowy p.t. „Harfiarz Lilli Wenedy" (Nr 2). Radbym każdego widza, chcącego zapoznać się z genezą i rozwojem twórczości Malczewskiego przed ten obraz sprowadzić i wezwać go do szczegółowego przestudyowania. Nie znajdzie on podczas swego studyum tego obrazu żadnych przeszkód, – przed nim tłumy nie stoją. Przeciwnie ~~dziwiono mi się że~~ ~~gdy~~ za tym obrazem tak gorąco przemawiałem, a jeden z moich znajomych

Tłumaczył to sobie
wprost, jako „partie-
pris" i chciał, by wła-
śnie ten jedynie obraz,
mniej znaczący i tak
mało interesujący „wy-
bierać". A obraz ten
wydaje mi się tak
ważnym nie tylko
już z powodu treści
swojej, jako dokument
bliskiego związku
myślowego ze Słowa-
ckim i tej młodzień-
czej inklinacji do
ogarniania słowiań-
skich tematów. Świ-
adczą w nim związek
protoplasty wszystkich

tych wielkich kompo-
zycyi grupowych,
aż po „Melancholię"
i „Błędne koło".
Weźmy najpierw mo-
ment psychiczny; ma-
my przed sobą jakgdyby
ułamki z szeregami
liczników o wspólnym
mianowniku. Żadna
akcya nie łączy tych
Dwunastu harfiary,
żadnego kontrastu
nie widzimy na
tym obrazie, żadnego
kontrastu, żadnego
przeciwieństwa. Tam
cierpi jeden za
wszystkich, wszyscy

za jednego. Wieje
przez ten obraz jakiś
wielki, ogromny nastrój,
Duch wspólności; ~~wspól~~,
~~czujemy~~ czujemy
że
po za tą garstką stoją
tysiące i tysiące. Oni
są reprezentantami
całości, oni jako wyżsi
Duchem, są też i głębsi
bolem, oni wzięli
cierpienie żalu, roz-
paczy, narodu całego
na siebie. Jedną
myślą, jedną rozpa-
~~czą~~ czą pieśnią
stają się protoplasta-
mi tej całej genera-
cyi męczenników,

15

421

zesłańców. Po nich przyjdą najpierw „Dwa pokolenia" (Nr 22) a wreszcie „Zesłanie chłopczyków na Sybir" (Nr 17). „Ci harfiarze" to kompozycya chórów; i sądzę że pod takim nagłówkiem ogólnym należałoby zebrać wszystkie „etapy." Widzimy więc że obraz ten na „strojnym i zestrojnym" wbrew jest pierwszym impulsem dla całego szeregu dzieł. Dalekim nad Sekwaną zapomniał był, albo

nie był uświadomił
sobie jeszcze i serca
narodu, że ~~sera~~
chóry nucące w ko-
palniach sybirskich
pieśni kościelne~~ze~~
w niedzielę lub przy-
słuchujące się swojskiej
nucie, którą postawny
chłopak, ze skrzypek
pod płaszczem ukry-
tych, ukradkiem przed
sołdatem wydobywa.
Ale nastrój już był
potrzebą duszy lub
rozpięcia swego bólu
na całe szeregi.
Ta konieczność
wyrażania polskiego

17 423

bakę, wspólnej rozpaczy, była głęboko ugruntowa-ną w jego duszy. Od pierwszych lat była ~~ta ta~~ ~~materya~~ on w stanie chwycić się tylko mo-tywu zewnętrznego, ale, to którego by się mogły jego myśli skrystali-zować. A teraz naj-ważniejszej wagi jest ten obraz ze względów choćby czysto technicz-nych. Jest on wprost pepinierą ~~„[illegible]"~~ zatt. dla tych nieprzebranych niety-woio anatemionych, które w tej przeszło po-staciach z niewyczerpa-ną rozmaitością

rozmaitością i pomysłowością artysta w tym całym szeregu eta-pów przedstawił. Kto chce poznać początki Malczewskiego jako mistrza rysunku, niech przestudyuje ten mały obrazek. Ile tam rozmaitych póz, ile nie powtarzających się motywów, w tych celach zesłańców, opartych, siedzących, półleżących i.t.d.

Chciałabym głównie zwrócić uwagę na 3 postacie; na przeciw, dzika w środku obrazu, na leżącego starca

1

~~J. [illegible]~~

19

425

nieco po prawej stro-
nie od niego i na
postać przepiękną po-
jętą, postać ostatnią
po prawej stronie,
harfiarza, który oparty
o stojącą harfę spo-
gląda w niezmierzo-
ną dal. Jakżeż
oko wprawne może
zapomnieć w tym obra-
zie akademii nie
zupełnie przetrawionej
form Matejkowskich,
opierając się znów
o anatomię
Michała Anioła

i sztuki barokowej.
To nie ulega zupełnie wątpliwości. Podwójnie interesującym staje się ten obraz przez to, że on formy i treść duchową, w pierwszych latach zaczerpnięte, później zupełnie przezwyciężył i przez szereg lat wiernie, coraz głębiej i intensywniej powtarzał. –